BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 7 - LUGLIO 1956

Sommario

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, n. 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, n. 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, n. 13 - telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: Lire 5.800. Un numero: Lire 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 7 - LUGLIO 1956

George Cukor: più che un artigiano

« *In una storia del cinema che voglia tener conto non soltanto delle opere autenticamente d'arte, ma di tutte quelle che si inseriscano significativamente nella storia per un qualche motivo culturale, o ideologico, o linguistico, o tecnico, George Cukor non potrà essere dimenticato* ».

Così iniziava su queste stesse pagine di « Bianco e Nero » il critico Nino Ghelli, recensendo, esattamente nel gennaio dello scorso anno, il film *It should happen to you* (La ragazza del secolo) e, anche se il suo successivo giudizio sull'opera del regista e sul film, pressocché negativo, si discosta dal nostro, pure egli apertamente manifestava l'esigenza di una chiarificazione storico-critica su questo autore che, presente da oltre venti anni sulle scene del cinema americano, non è stato mai oggetto di uno studio che ne precisasse i limiti, le caratteristiche e anche, a parer nostro, certi modesti ma innegabili meriti.

E che questa esigenza di approfondimento su Cukor sia condivisa anche da parte di critici di altra tendenza lo prova, ad esempio, l'anonimo recensore di « Cinema Nuovo » quando, a proposito del film *The actress* (L'attrice) definisce Cukor: « *un regista al quale si è sempre dedicato un inadeguato studio* » o chi, in un recente panorama apparso su « La rivista del cinema italiano » pone il nome di Cukor fra i registi di maggior rilievo.

A chi, come noi, si è voluto dedicare alla ricerca del materiale filmografico e bibliografico per trarne, se non un saggio, un esauriente profilo che ne raccontasse almeno cronologicamente la storia, l'impresa è apparsa estremamente ardua.

Andati definitivamente al macero tutti i film antecedenti al 1950 — e ristretta ad un cinque o sei titoli la cerchia dei film

di cui è stata possibile una revisione — inesistente qualsiasi studio singolo e completo in tutta la letteratura e le riviste specializzate italiane, ci siamo resi conto che una simile situazione era, piú o meno, quella degli altri paesi: le storie del cinema degli autori piú accreditati fanno su questo nome delle grossolane confusioni, come quelle, ad esempio, del Sadoul che gli attribuisce *Mildred Pierce* (Il romanzo di Mildred), di Curtiz, o di George Artis che lo indica come regista di *Angels with dirty faces* (Gli angeli con la faccia sporca) pure di Curtiz o di Tom Granich che in « Cinema Nuovo » gli attribuisce *State of Union* (Lo Stato dell'Unione) di Frank Capra, dando al film, in compenso, i protagonisti di *Nata ieri* e il titolo italiano « L'ultima parola » (?!), o di un ignoto articolista di « L'eco del cinema » (agosto 1951) che dà per film di Cukor *A woman of my own* (La donna del giorno) di George Stevens, non abbiamo capito se ingannato dall'identità dei protagonisti (Tracy-Hepburn) che fecero altri film con Cukor o confondendolo con *A life of her own* (L'indossatrice), che è effettivamente di Cukor (ma in realtà il film di Stevens s'intitolava non già *A woman of my own* — film che non esiste — bensí *The woman of the year*, per cui il malaccorto articolista cadeva in un intricatissimo « puzzle » di errori madornali).

Non sembri questa dell'arida filologia, ma solo un piccolo esempio di quali siano state le difficili basi su cui ci si è dovuti muovere per cercar di sistemare il materiale sulla lunga e complessa attività di questo regista.

Perché, d'altra parte, quelle poche persone che di Cukor parlavano, ripetevano monotonamente le solite definizioni di « uomo di provato e sicuro mestiere », regista delle signore », « raffinato volpone di Hollywood », « accorto artigiano » ecc...

Chi spendeva per lui qualche riga in piú non andava molto piú in là.

« *E' un regista raffinato che risente delle sue origini teatrali: i suoi film sono spesso effeminati* », asserisce, perentoriamente, Henri Colpi in « Le cinéma et ses hommes ».

E con altrettanta sbrigatività aggiunge Giulio Cesare Castello, che pure di determinato cinema americano è appassionato cultore: « *E' l'artigiano abile e lussuoso per eccellenza. Gli piacciono le distribuzioni lussuosissime, i supercolossi costosissimi, i film in costume, meglio se tratti da celebratissime opere letterarie e teatrali, ma non disdegna, specie oggi, la*

commedia caustica e mondana» («L'eco del cinema», gennaio 1953).

L' unico lungo articolo in cui l' opera di Cukor fosse osservata con un certo spirito critico o, se non altro, con l'impegno di rinvenirvi un filo conduttore, è quello di Penelope Houston apparso su «Sight and sound» del novembre 1955 col titolo «Cukor e i Kanin», il quale però affronta purtroppo solo l'ultimo periodo dell'attività del regista: quella concernente, appunto, la collaborazione con la suddetta coppia di sceneggiatori.

Per tutta questa complessa serie di motivi — cui si aggiunge la lacunosità dei dati filmografici detratti dal «Copyrigth» che sono incompleti per i film del primo periodo del sonoro — chiediamo venia di ogni plausibile insufficienza delle fonti, cui non siamo riusciti ad ovviare, a quanti si apprestano a seguire questo nostro studio.

* * *

George Cukor, così come dice la scheda informativa della M.G.M., nacque il 7 luglio del 1900 a New York, figlio di un procuratore distrettuale: fu frequentatore assiduo e clandestino dei teatri di Broadway, ove abitava, e recitò, sin da ragazzino, nelle filodrammatiche scolastiche: sinché, dopo aver partecipato alla guerra del 1917, finí come assistente alla regía prima a Chicago e poi a New York. Dall'impresario Edgar Selwin passò con l'organizzazione dei fratelli Shubert e, infine, come regista alla compagnia Rochester. In tutto questo periodo ebbe modo di dirigere attori come Bette Davis, Robert Montgomery, Billie Burke, Miriam Hopkins, Ralph Morgan, Wallace Ford....

Alcune sue regíe teatrali sono ancora ricordate negli annali di Broadway, come una riduzione di «Il grande Gatsby» di Scott Fitzgerald interpretato da Basil Rathbone ed Elsie Ferguson, «Antonia» con Marjorie Rambeau, «The constant wife» con Ethel Barrymore ed altri ancora.

Ormai associato con Gilbert Miller e Charles Frohman, gia possedeva una propria compagnia, quando, in seguito all'esaurirsi della rivista filmata che caratterizzò i primissimi momenti del sonoro, la storica infornata di gente di Broadway che avvenne verso il 1929 lo portò a trasferirsi ad Hollywood.

Come ricorda Lewis Jacobs in «L'avventurosa storia del cinema americano» l'industria americana in quegli anni «*si era immediatamente dedicata alla risoluzione dei problemi*

tecnici e finanziari che il sonoro comportava e gli scrittori di gags e di didascalie venivano, sistematicamente, sostituiti da commediografi e scrittori di dialoghi. Registi, attori e soggettisti si preparavano a cedere il posto agli specialisti del dialogo che i produttori si affannavano a ricercare e importare da ogni angolo di Broadway»; confuso fra il grosso di questa gente, per lo piú ignota e mediocre, George Cukor un bel giorno finí con il trovarsi dalle rive dell'Atlantico a quelle del Pasifico.

La professione di « dialogue director » era nata da poco ed era qualcosa di piú che la corrispondente traduzione grammaticale e, si trattò, per parecchi, di un semplice periodo di transizione e di ambientamento sulla strada della regia.

Le esperienze di Cukor furono brevi ma indicative: direttore di dialogo in *River of romance* e soprattutto in *All quiet on the western front* di Milestone, passò subito alla collaborazione alla regia accanto a direttori che, provenienti dall'oscura officina degli esperti del vecchio cinema muto, rientrarono e scomparvero nel dimenticatoio. Nomi come Cyril Gardner o come Louis Gasnier oggi non dicono piú niente.

Ma presto Cukor si liberò anche di questo tributo all'inesperienza pratica e diresse entro un anno o poco piú dei film anche da solo.

Di questi film non abbiamo potuto che reperire soltanto i titoli, ma bastano da soli a intendere di che genere si trattasse: *Grumpy, The virtuous sin, Girl about town, Wath price Hollywood?* non evadevano certamente dal tipico repertorio delle commedie filmate, anzi, come pretendeva la moda, parlate « al cento per cento ».

Interessanti dovevano essere un poco piú che gli altri, invece, *The royal family of Broadway,* da un originale di Edna Farber e George Kaufmann che metteva in berlina i Barrymore, la famiglia reale degli attori e quel *Tarnished lady* che Lewis Jacobs menziona come tipico esempio di «*film sulla nevrotica disillusa che si abbandona alla passione, al lusso e alla vita libera*» che, interpretato da Tallulah Bankead, doveva avere certamente indicativi riferimenti a tutto un successivo atteggiamento di Cukor nei riguardi del femminismo.

Nel 1931 l'ultima esperienza di collaborazione alla regia appare assai interessante: *One hour with you* (Un'ora d'amore) è una operetta musicale di Oscar Strauss e il collaboratore alla regia è nientemeno che Ernest Lubitsch: il titolo e gli

interpreti, che sono Maurice Chevalier, Jeannette McDonald e Roland Young, sono tutto un programma.

Un anno dopo appare il primo film su cui la critica ha modo di soffermarsi: si trattava del rifacimento di un vecchio film di successo dell'epoca del muto e l'argomento era estremamente scottante: quello dei figli del divorzio e delle situazione delle coppie di genitori separati.

A bill of divorcement (Febbre di vivere, 1932) fu, a quánto riferisce la critica, un film assai anticonformista per la nuova dimensione con cui il problema veniva affrontato. Non piú divertenti equivoci a catena d'importazione europea, non situazioni e dialoghi posciadistici, ma una semplice e spietata storia di un alcolizzato che si separava dalla moglie e scendeva sempre piú in basso, aiutato e seguito soltanto dalla pietà e dall'affetto della coraggiosa e scontrosa figlia giovinetta.

John Barrymore era il padre alcolizzato e Katharine Hepburn la figlia: fu una storia che commosse il pubblico e la rivelazione di un nuovo indimenticabile volto di donna: quello della piccola, morbosamente triste ed infelice Sidney cui la Hepburn, quasi alla sua prima esperienza, diede qualcosa di piú che una semplice interpetrazione.

Su questa strada di amara verità Cukor continuò con un altro film che, partendo dai soliti presupposti, giungeva ad un finale realistico e non ottimista: *Rockabye* (Labbra proibite, 1932) che raccontava dell'amore di un attrice di teatro per un suo partner e della sua rinunzia alla felicità alla notizia che egli era sul punto di divorziare dalla moglie da cui attendeva un figlio: non poteva trattarsi solo della concessione ad una morale puritana ma, indubbiamente, di un altra variazione sul tema di *A bill of divorcement,* dato che l'interesse di Cukor verso determinati argomenti e l'impegno di risolverli al di là della convenzione cominciava a farsi preciso, reso piú rilevante dal fatto che in quegli anni, che erano poi quelli della grande crisi economica, il cinema era sconsolatamente lontano da ogni legame con la realtà e fatui ed indifferenti film di canzoni e di danze vedevano l'ascesa miracolosa di attori sconosciuti e di ignote stelle di varietà. Sembrava proprio che quanto avveniva sullo schermo volesse evadere puntualmente da qualsiasi impegno; come nota Sadoul, anche *«il gansters diventa moralista e accanto ad ogni mitra viene posta una Bibbia»* e alla nascita della comicità surrealistica dei fratelli Marx fanno eco le cartapeste e i bagni di latte d'asina di Claudette Col-

bert in *The sign of the cross* di De Mille, che tentano di far dimenticare attraverso quale esperienza sia passata la società americana.

In questa atmosfera viene a situarsi la prima opera veramente importante di Cukor — secondo alcuni addirittura il suo miglior film — che, da un testo assai didascalico come quello di George Kaufmann e Edna Farber, traeva un significativo quadro della società americana che stava faticosamente sorgendo dalle rovine del 1929.

Dinner at eight (Pranzo alle otto, 1933) fu qualche cosa di piú che un film di successo: spentasi miracolosamente l'eco dei fucili mitragliatori dei gangsters, della musica jazz dei locali notturni e del neon delle grandi arterie, attorno a quel tavolo apparecchiato, in quella casa borghese, fra i sorrisi e le cortesie reciproche, i passi smorzati e il tintinnio delle stoviglie, tutto il concentrato dell'America rimase ed esplose lo stesso, forse con maggiore ed inusitata violenza.

« *I personaggi convitati al disgraziato pranzo in casa Jordan* », scriveva in « Bianco e Nero » nel 1951 G. C. Castello in occasione della riedizione italiana del film, « *sono, pur nella loro tipicità, qualche cosa di riferibile ad una realtà piú vasta. Cominciando dal padrone di casa — quello stanco bue da lavoro, quella moglie sciocca e vanesia, quella figliola borghesemente esaltata — per finire a quella coppia dell'arricchito e della sua volgare bambola donatrice d'amore, la galleria umana è senza dubbio di prim'ordine. Soprattutto in ognuno si avvertono i segni, palesi o latenti, di quella crisi del paese da cui il racconto prende giustificazione* ».

Non c'è alcuna pietà da parte del regista per questi personaggi: fisicamente o moralmente essi muoiono prima che il film sia finito. Al suicidio dell'attore alcolizzato e finito, seduttore della figlia di Jordan, corrisponde il fallimento economico di Jordan stesso o alla paura del fatuo medico amante della signora Jordan l'arida incomunicabilità di questa. Ad una società idealista e romantica che si era fatta illudere dal mito del fordismo del « non essere ricchi per avere l'automobile, ma avere l'automobile per essere ricchi » ed era rimasta moralmente ed economicamente stritolata dagli ingranaggi statisticamente spietati del 1929, si sostituiva delle gente nuova che, piú solidamente piantata a terra, traeva meno facili entusiasmi ma piú realistica solidità dagli altrui precedenti errori. E il personaggio chiave di questa favola moderna finisce, per

l'appunto, per essere l'industriale Wallace Beery, con la sua faccia butterata da scaricatore di porto e i capelli a spazzola che tradiscono l'origine tedesca: non ha letto né Swinburne né Keats come il raffinato Jordan, e sua moglie non è un'aristocratica sudista come Binnie Barnes, ma Marie Dressler, una donna solida, rozza e spietata come lui, accanto alla quale egli, con assoluta amorale indifferenza, tiene una triviale pupattola che lo disprezza e lo teme, quella « bionda platino » cosí stupendamente presentata su quel letto di sete e piumini a sbocconcellare golosamente dolciumi, che doveva restare, per parecchi anni, la piú violentemente « sexy » delle attrici di Hollywood.

In lui e nel suo brutale, quasi disgustoso realismo si sintetizzano — piú che nei milionari svaniti e filantropi di Frank Capra — le basi sulle quali in quegli anni si stava riorganizzando l'America, e si apprende la dura lezione che è agli uomini come lui, con le loro colpe e i loro difetti, che essa deve oggi la sua salvezza.

Ma, evidentemente, i finanzieri con gli occhiali d'oro che vigilavano implacabili sul cinema di Hollywood non riuscirona a capire la sostanziale positività di questo personaggio e si fermarono soltanto alle apparenze esteriori, accusandolo come una condanna.

Cukor non riuscí ad entrare nel facile ed innocuo gioco che, su diverse strade, stava iniziando Capra e in breve finí col rinunziare all'indagine che aveva condotta nei suoi ultimi tre film e, ormai entrato nell'ingranaggio delle grosse produzioni, col rifugiarsi per un lungo periodo in un abile e lussuoso gioco di calligrafismo.

* * *

I quattro testi che egli ridusse, dal 1933 al 1936, stanno a indicare con la loro diversità sconcertante un genere di cultura tipicamente epidermica e non indentificabile ad una scuola ma solo ad un gusto personale che è di Cukor, come di tutto un certo intellettualismo americano. Il non fare, cioè, differenza fra Shakespeare e il melodramma italiano, fra Luisa May Alcott e Charles Dickens, che gli venne imputato da parte di determinata critica, ci sembra invece il lato positivo di questa produzione di Cukor.

Disimpegnato da un interpretazione culturalmente e stilisticamente rilevante — come Olivier per *Henry V°* o Castellani per

Giulietta e Romeo — o storicistica — come Visconti per *Senso* o Samsonov per *La cicala* — o estrosamente personale come per Orson Welles, egli è riuscito a cavare dai suoi testi un canovaccio, dei personaggi e delle situazioni umane su cui ricreare, con maggiore o minore fortuna a seconda dei casi, delle « traduzioni » abbastanza valide e, non perdiamolo mai di occhio, in maggiore misura per un pubblico non esigente e raffinato come quello europeo.

Little women (Piccole donne, 1933) fu tratto dalla meno impegnativa delle quattro opere: un romanzetto per signorine che andava, e va tuttora, per la maggiore in America — prova ne sia il « remake » girato a colori nel 1952 da Lang — ma che è pur scritto da Luisa May Alcott, considerata scrittrice e poetessa di una certa sensibilità.

L'adolescenza di quattro giovinette, le loro piccole crisi, le ribellioni, i loro amori sino alla fine di quella magica età sono visti con un tono velatamente nostalgico che non cade mai, come facilmente poteva capitare, nel dolciastro e nel lacrimoso, neanche quando sopraggiungono morti premature e dolorose rinuncie.

Jo, la maggiore delle sorelle attorno a cui gravità il destino e la storia delle altre, fu magistralmente interpretata da Katharine Hepburn che diede vita ad uno dei suoi più indimenticabili personaggi: quella angolosa scontrosità, quelle improvvise femminili dolcezze che già il pubblico aveva conosciuto nella Sidney di *A bill of divorcement*, assunsero un diverso calore in quella cornice un po' idealizzata e rarefatta della famigliola borghese di metà Ottocento.

Little women fu il prototipo di un genere assai seguito ma raggiunse un decoroso livello e una credibilità a cui raramente altri arrivarono; suo diretto derivato fu quindi *David Copperfield* (Davide Copperfield, 1935) tratto dal celebre romanzo di Dickens.

Fra Dickens e la Alcott ovviamente è un abisso e d'altronde il « Copperfield » non è per niente — con tutte le sue concessioni al sentimentalismo e l'aggrovigliarsi delle storie sino al « feuilleton » — il capolavoro del romanziere inglese: « Il circolo Pickwick » è, ad esempio, di gran lunga più rappresentativo.

Pure la traduzione cinematografica di Cukor fu di una grande perfezione stilistica: i costumi dei personaggi sembravano uscire dalle stampe dell'epoca, certi interni — la cu-

cina della casa del signor Plumb ove David fa il bagno, piena di enormi padelle e di rami splendenti, certi corridoi del collegio, freddi e uguali coi pavimenti a scacchi e le grandi vetrate da cui il sole entrava a malapena — erano di un gusto e di una veridicità addirittura rari per lo standard hollywoodiano cui si era abituati.

Se qualche appunto deve farsi a questo film è quello, come d'altronde abbiamo già accennato, che certo spirito dickensiano rimanga molto ai margini.

A questo proposito giustamente osserva, in un recente saggio apparso su «Bianco e Nero» (gennaio, 1956) Francesco Dorigo: «*Nel* Copperfield *di Cukor non è passata quella parte di autobiografismo che tanto caratterizza l'opera letteraria di Dickens, né, tanto meno, quella esperienza tutta vissuta e patita che egli farà insorgere, dopo molti anni, dalle pieghe riposte della coscienza. Non c'è quella partecipazione umana alla vicenda, sibbene un distacco, un tono di separazione per una realtà che non è stata sperimentata*».

Malgrado questo rimane al film un certo vigore che regge, a tutt'oggi, al tempo e al decadimento dei volti: non tanto per merito di David, che ragioni di cast e di pubblico costrinsero la Metro a far interpretare da un mediocre «fanciullo prodigio» come Freddie Bartholomew, ma soprattutto per merito dei personaggi minori come Micawber, interpretato da un caratterista, come W. C. Field, che sin allora aveva dato solamente delle prove di comicità esteriore alla Laurel e Hardy, il dottor Murdstone che era un magistralmente gelido e perfido Basil Rathbone, Lewis Stone che era un viscidò Huria Hipp e poi Maurreen O'Sullivan, Lionel Barrymore, Roland Young, che furono piú che dei comprimari, ma quasi figure a tutto tondo di un gaio e un tantino ironico affresco vittoriano.

Il punto piú alto dell'ambizione di Cukor in questo campo fu toccato l'anno seguente con *Romeo and Juliet* (Giulietta e Romeo, 1936), ennesima riduzione del dramma di Shakespeare, ma la prima sonora e la piú impegnativa che si fosse realizzata fino ad allora. Oggi, al confronto con le coltissime interpretazioni di Olivier e di Castellani o con l'anticcademia di Welles, lo Shakespeare onesto e semplice di Cukor sembra povera cosa.

Quella Verona di cartapesta fra i cui fondali da melodramma si muovevano impacciate comparse in costume, l'edulcorata scena del balcone con spaventosi pavimenti di marmo

e ancora più spaventosi chiari di luna non reggono al tempo, cosí come, allo stesso modo, nel 1936 quando *Romeo and Juliet* fu presentato al Festival di Venezia fecero fremere d'indignazione i fedeli di Shakespeare che bistrattarono il film con una cattiveria senza precedenti: su « Bianco e Nero » un anonimo giunse al punto di far la critica raccontandone la trama a mo' di film gangsters in cui Capuleti e Montecchi erano due bande rivali...

Pure, al di là di questa violenta — e non sempre serena — campagna denigratoria nel film qualche cosa c'era.

Era la grande abilità di Cukor come direttore d'attori che veniva fuori da sola, malgrado le pastoie del « *carnevalesco* » (Sadoul) del film: Norma Shearer e Leslie Howard furono una indimenticabile coppia d'amanti cui l'età — non più gli adolescenti quasi bambini del testo originale, ma un uomo e una donna ormai al pieno della loro sensibilità — diede un toccante velo di nostalgica malinconia e, come ebbe a dire un critico italiano, a questa coppia si aggiungeva buon terzo, anzi « troppo » terzo per non scomporre l'armonia della storia, il bellissimo e romantico Mercutio di John Barrymore, cosí incisivamente personale da superare nel ricordo forse anche l'interpretazione dello stesso Howard.

Ultimo esempio del « calligrafismo » cukoriano fu infine *Camille* (Margherita Gauthier, 1936) doveroso tributo pagato dal « regista delle signore » al fascino della divina Greta.

Esaminare il mito Garbo e la gamma delle interpretazioni di questa indubbiamente singolarissima attrice è un compito che esula dal campo di questa trattazione: pure è indubbio che *Camille* fu forse, se non la più rappresentativa, una delle migliori e più caratteristiche interpretazioni della Garbo.

Attraverso la sua veramente magica recitazione, più per intuizione che per altro, Greta Garbo trasformò un romanzo essenzialmente fatuo ed ampolloso come « La dame aux camélias » in una semplice e credibile storia d'amore, in cui l'epoca, il costume, le scenografie e le costruzioni cosí lussuosamente invadenti non avevano alcuna importanza: si trattava soltanto di un povero essere umano che amava, soffriva e moriva senza che niente in lei divenisse mai finzione.

Attorno a Greta era il vuoto o quasi; una Francia di Luigi Filippo interpretata nella miglior tradizione del melodramma di Verdi: agli interni affollati di roba, affastellati di portiere, di feluche, tendaggi di merletto, torciere scolpite, specchiere

e paraventi, ricostruiti e riuniti con lo piú assoluta spregiudicatezza della verità storica — ad un certo punto, a teatro, si assiste con un salto di qualche decina di anni ad una frenetica esibizione di can-can! — ben si accoppiano gli arcadici esterni con pecore, ruscelletti, fiorellini e altalene, la cui falsità non è nemmeno nascosta ma sfacciatamente esibita sotto forma di un volutamente ingenuo sapore romantico e sentimentale. Corollario di questi film doveva, probabilmente, essere quel *Zaza* diretto nel 1938 dal dramma di Berton e Simon e su di uno scenario opera di una donna: Zoe Akins, che aveva per interpreti Claudette Colbert ed Herbert Marshall, ma che — chi sa per quali oscuri motivi — non arrivò mai in Italia: ma si trattava di un corollario ormai scontato.

In realtà il calligrafismo di Cukor si era chiuso, e nel migliore dei modi possibili, sugli strazianti primi piani di Margherita agonizzante già dal 1936.

* * *

Dalla Metro, frattanto, Cukor era tornato alla R.K.O. e, nel 1937, si inserí in quel genere allora di gran moda che era la commedia cinematografica d'origine teatrale che, dal tono fra l'assurdo e il paradossale, dall'intellettualismo con cui dipingeva tipi, caratteri e situazioni, venne chiamata « sophisticated ».

Gli autori dei testi o dei copioni da cui nascono i film della « sophisticated » appartengono ad una generazione di scrittori americani minori come Ben Hecht, la Farber, Kaufmann, la Delmer, Philip Barry, i quali piú che dei poeti riuscirono ad essere degli abili, mordaci cronisti, preziosissimi per chi debba rifare la storia di un certo periodo e di un certo costume: sorrisero delle « hobbiess » e delle debolezze altrui con una punta di ironia ma senza porre un rimedio a nulla e restando sempre ai margini dell'espressione artistica.

I rapporti di Cukor, però, con i maestri e i rappresentanti maggiori di questo genere furono estremamente particolari; egli, pur dirigendo piú di un film che con le « sophisticated » avevano stretti legami di parentela, rimase sempre su posizioni assai proprie, e nelle sue regie si notò un atteggiamento e uno stile spiccatamente personali, che le differenziavano da quelle degli altri autori.

Cominciò sin da *Sylvia Scarlett* (Il diavolo è femmina, 1936) a caratterizzarsi preferendo ai soliti testi teatrali americani un racconto dell'inglese Compton Mackenzie che aveva

delle strane note di morbosità, per certi aspetti, inconsuete al genere.

Una strana banda di ladri, un poco «pixelated» come l'epoca imponeva, si installavano in casa di un celebre attore con lo scopo di derubarlo, e fra questi e la figlia di uno dei ladri, una giovinetta dalla complicata sensibilità che si travestiva da uomo per meglio condurre l'inganno, nasceva un idillio. La ragazza era, ovviamente, la Hepburn e c'era in tutta l'atmosfera qualcosa di così britannicamente sexy che la «Legion of decency» non approvò mai il film ed, anzi, lo boicottò severamente: cosa significasse tutta questa storia e che posto abbia *Sylvia Scarlett* nella filmografia di Cukor, non avendo visto il film in questione, non sapremmo precisare, ma la trama stessa, un soggetto non tipicamente americano, e i motivi cui abbiamo accennato, ci fanno pensare che esso giocasse nella carriera del regista solo un ruolo di transizione, rinviandosi al film successivo il suo completo — o quasi — inserimento nel nuovo clima.

Holiday (Incantesimo, 1938) appare proprio nel pieno della stagione della «sophisticated», fra *My man Godfrey* (L'impareggiabile Godfrey) di La Cava e *Bringing up, baby* (Susanna!) di Hawks, eppure è un film nettamente diverso dagli altri.

Non è, mai, né assurdo né esagitato: non vi sono parassiti che fanno il gorilla come Mischa Auer, leopardi offerti per telefono e cavalli un biblioteca: è un film semplice e delicato in cui il punto di frattura fra il mondo che descrive e i personaggi che ne evadono non nasce da un parossismo dialettico ma da un lento, progressivo evolversi di situazioni umane psicologicamente maturate.

La malinconia è la corda su cui si muovono i sentimenti dei personaggi di questo film in cui, come ebbe ad osservare certa attenta critica italiana al suo apparire sui nostri schermi, «*ritorna un motivo su cui, da qualche tempo, il cinema americano mostra di insistere mettendone in rilievo i lati meno appariscenti ma più significativi, il motivo cioè della noia e dell'inquietudine di una generazione che non comprende più gli ideali di un gretto ed arido benessere, per cui la vita non è che una vasta rete di convenzioni affaristiche e il denaro la sola gioia, il solo orgoglio, il solo bene che valga la pena della nostra esistenza*».

Linda, apparentemente il solito cliché della ragazza insoddisfatta che rinunzia alla facilità di una vita economicamente

sicura per evadere accanto all'uomo, si discostava dalla Lombard del film di La Cava per il non trascurabile fatto che mentre Godfrey, quando lei gli si concede, ha già raggiunto la tranquillità e l'agiatezza, il protagonista di *Holiday* non è che all'inizio faticoso ed incerto della scala del successo.

Linda, oltre che per la solita interpretazione eccezionale della Hepburn, diventava realmente un personaggio costruito a regola d'arte e di una perfezione psicologica non comune e non per solo merito della commedia di Philip Barry da cui era tratto il soggetto, ma anche per la partecipazione creativa di Cukor: ricordiamo, ad esempio, le scene della stanza da gioco, in cui l'attrice acquista un rilievo indimenticabile.

C'è qualche cosa che ricorda il meglio di alcuni dei piú riusciti personaggi femminili di Scott Fitzgerald e dell'ambiente sensibilizzato in cui essi vivono: nulla in quella stanza era sciatto o comune, ma ogni cosa, al contrario, azzeccata e vivente: ogni minimo particolare amorosamente descritto concorreva alla creazione, oltre che di un'atmosfera, di un carattere umano felicemente intuito e mirabilmente realizzato.

La malinconia di *Holiday* — dopo il menzionato intervallo di *Zaza* — ritornava piú compiutamente manifesta in *The women* (Donne, 1939) realizzato da Hunt Stromberg per la Metro l'anno seguente.

Ricavato, come è noto, dall'omonima commedia di Clara Boothe Luce che aveva avuto in una edizione diretta da Robert Sinclair sin dal 1936 un successo fiume a Broadway, il film, come il testo teatrale, aveva la trovata di un cast esclusivamente femminile.

Tanto femminile che, oltre la Luce, soggettista, lo scenario era stato elaborato da altre due donne importanti degli Stati Uniti: Anita Loos, l'autrice di « Gli uomini sposano le bionde » e Jane Murfin, giornalista legata alla catena di « Life » del marito della Luce. Come si vede, il meglio del matriarcato ufficiale d'America!

The women sembra, per certi aspetti, un film in cinemascope ante litteram: veramente si sente l'insufficienza dello schermo normale e del bianco e nero a contenere una storia del genere: quel tenere sempre un gruppo di personaggi in scena, quelle sfilate di modelli, quegli istituti di bellezza, quei campi di golf, Rheno e New York, alberghi di lusso e corse di cavalli sembrano svuotati da ogni vitalità, privi, come sono, della vastità e del colore...

Gli uomini, abbiamo detto, sono assenti; ovunque: nelle hall e nelle strade, sui treni e nei negozi nel momento esatto in cui si svolgono i vari episodi gli uomini o sono passati un secondo prima o passeranno quando la scena sarà cambiata!

Eppure l'uomo è il filo conduttore di tutto: il motivo per cui le protagoniste corrono come disperate da un punto all'altro della città, piangono, si accapigliano, divorziano, si riappacificano, dimostrando, in un modo che ha del satirico e del grottesco assieme, la vacuità e la solitudine del loro matriarcato. Ed anche quando vogliono pungere e giudicare gli uomini si sente nelle loro accuse e nelle loro battute un che di falso e di insincero che le rende effimere: « *Gli uomini* » dice una delle protagoniste « *hanno una mentalità mercenaria: credono di possedere una donna e la sua anima solo perché pagano il conto della sarta!* ».

Tutta la loro rivolta si chiude effimeramente sulla chiave data da questa uscita con la constatazione, fra l'amaro e il filosofico, dell'incomunicabilità fra i due sessi. Sentenzia una altra: « *Io sono l'unica donna felice che tu conosca. Sai perché? Perché non chiedo mai a mio marito o a qualsiasi altro uomo di capirmi. Come potrebbero? Sono una donna. Ed io cerco di non capir loro: sono semplicemente degli animali: e che diritto ho io di arrabbiarmi per il modo con cui Dio li ha fatti?* ».

Dinanzi ad una simile morale, pur se sancita da leggi, puritanesimo e ipocrisia, non c'è più nulla da obbiettare ed una accusa non può andare soltanto alle donne, a queste povere affannate *hell cats* — « gatte d'inferno » come dice la Luce — ma a tutta una società e un sistema di vita di cui esse non sono che in parte responsabili.

Così Cukor stesso dopo aver amabilmente e con un poco di malinconica ironia giocato con i loro pasticci le abbandona, lasciandole allo stesso punto di prima: pronte a ricominciare daccapo; e le assolve. Nessuna è stata veramente un personaggio ma ognuna solo un elegantissimo, sofisticato manichino, anche se si pensa che donne simili, tutto sommato, siano dei manichini anche nella vita. L'unica, infatti, che si anima di un certo calore umano e ci rimane ancor viva nel ricordo è quella Peggy Day — una Joan Fontaine dolcissima nel suo film d'esordio — che andata a Rheno per divorziare si accorge di aspettare un figlio, e riappacificatasi col marito, torna a New York: non aveva che una o due scene ed era meno importante ed appariscente delle altre — stars come Joan Craw-

ford, Norma Shearer, Paulette Goddard, Mary Boland, Rosalind Russell — ma nella sua fugace apparizione fu l'unica a sembrare veramente una donna.

Non ricordiamo esattamente a che punto ma in *The women* qualcuno parla di religione, di fede e di cose del genere concludendo che le donne hanno perduto l'equilibrio perché hanno perduto la fede nell'amore e nella vita.

In *Sudan and God* (Peccatrici folli, 1940) prodotto sempre dalla Metro per conto di Hunt Stromberg — un produttore che vedremo sempre piú legato a Cukor — e tratto da un'altra commedia di successo di Anita Loos, vi sarà, infatti, Joan Crawford nella parte di una fondatrice di una setta religiosa: altro tipico «hobby» della donna americana che viene messo in berlina anche se assai meno superficialmente che negli altri film, tanto che alla fine tutto si riduce a una gara sull'educazione dei figli — o meglio di una figlia signorina — fra la Crawford e l'imperturbabile marito Frederic March e gli spunti piú o meno polemici si perdono per strada.

Piú importante, ma sempre nel segno del decadimento, appare invece il film che chiude il periodo di apporto di Cukor alla «sophisticated»: *The Philadelphia story* (Scandalo a Filadelfia, 1940).

Il film potrebbe essere, per certi aspetti, l'ideale seguito di *Holiday*: quello cioè che potrebbe accadere qualche anno dopo il felice matrimonio di Linda: Linda — sempre la Hepburn naturalmente — questa volta è Dasy, una ricca ereditiera di Filadelfia che si è separata dal marito ed è innamorata adesso del solito giovane povero e schietto, alieno dalle raffinatezze del bel mondo... Si prospetta un nuovo matrimonio, ma l'ex marito, tornato alla carica e con l'aiuto di un giornalista, combina una tale serie di pasticci e di scandali che le nuove nozze di Dasy vanno a monte ed ella torna nuovamente a sposarlo. Il giovane schietto e ribelle rimane solo e la famiglia e la società riprendono Dasy che, una volta dimenticate sbronze e lezioni, tornerà ad essere la creatura altezzosa ed egoista che era sempre stata.

Come si vede la morale finale di *Holiday* è stata, con estrema disinvoltura, completamente rovesciata: alla vittoria dei ribelli si sostituisce quella dei conformisti e la conclusione è che, in fondo, la realtà è dei seri, gli autentici *all americans* e non dei *pixelated,* coreografici ed innocui capiscarichi. Qualche cosa di nuovo, quindi, in questa improvvisa presa di posi-

zione di Cukor nei confronti di un genere e di una società? Una svolta nel personaggio-tipo interpretato dalla Hepburn?

In certo senso sí, ma non completamente. Era una conclusione storica e non artistica quella a cui Cukor e la sua attrice giungevano, senza quasi neanche volerlo; un realistico e non evasivo guardare in faccia la verità: la fortunata parabola della « sophisticated » era ormai bruciata dagli eventi e nel momento che cose piú gravi e scottanti urgevano all'orizzonte dell'Europa, gingillarsi con i vecchi e matti idoli di Broadway e di Hollywood ea ormai diventato un pericoloso anacronismo. Ma si trattava anche di un inevitabile esaurirsi. « *Lo scoppio della guerra* » — scriveva G. C. Castello in « Contributo alla storia della sophisticated » (« Bianco e Nero », 1949) — *oltre a far prevalere sul genere altri generi di piú immediato interesse propagandistico, trovò la « sophisticated » stanca per lo esaurimento di un'inventiva, ormai condannata a ripetere temi e figure scontati e spremuti, da quello della famiglia impossibile ormai prevedibile in ogni suo componente a quello del triangolo d'amore piú o meno aggiornato. E ne rimangono vittime i registi, specie i piú artigiani, ai quali — trovatisi a lavorare su copioni che sterilmente riproducono vecchie gags — riesce arduo ripetere certi, una volta frequenti, piccoli miracoli di ritmo* ».

* * *

E' bastato che passasse un anno, il semplice giro di pochi mesi, perché il successivo film di Cukor si muovesse su una altra dimensione e si limitasse ad essere soltanto un gradevole divertimento alle spalle del mito Garbo, senza l'astuzia e la finezza di quei *Ninotchka* di Lubitsch che è di qualche anno prima: la delicata situazione internazionale dell'America prima dell'entrata in guerra, lo schieramento della Russia contro la Germania non potevano permettere neanche la blanda satira antibolscevica del regista viennese, cosí come la politica del comitato Dies diluiva il militarismo al ritmo delle commedie musicali di Danny Kaye.

Two-faced woman (Non tradirmi con me, 1940-41) nacque proprio in quest'epoca difficile e fu un film infelice. Se Lubitsch aveva notoriamente fatto ridere la Garbo, Cukor fece di piú, la sdoppiò in due persone: lei e la sua parodia; due gemelle per Melwyn Douglas nel piacevole equivoco ma, in realtà, una

donna innamorata che riconquista il marito fingendosi una altra. Trama non peregrina e stancamente posciadistica: esiste qualcosa del genere in una commedia di Hennequin e Weber e il film non era che il rifacimento di un *Her sister from Paris* del 1925 interpretato da Constance Talmadge e Ronald Colman.

Greta Garbo ballò, rise, andò in sci, indossò i pantaloni come Cristina: come Caterina portò conturbanti pigiami e scollatissimi abiti da sera, bevve champagne come acqua e chiese con voce roca, la voce di Anna Karenina e Margherita Gauthier: — Me la dai una sigaretta? — per poi passare la notte sbronza con una borsa di ghiaccio in testa, l'aspirina e il termometro in bocca...

Si era esagerato e il pubblico che ancora ammirava le piume e i boa di *Camille* nei cinemini di ennesima visione non perdonò il regista accusandolo — come d'altronde fece la stessa critica — di avere contribuito a seppellire definitivamente la Garbo.

Fu quello l'ultimo film della « divina » e quel ricordo di Greta col volto gonfio e impiastricciato di crema e di stanchezza perseguitò come un incubo i suoi ammiratori: la Metro capí che era controproducente e lo tolse dalla circolazione prima del tempo.

Two-faced woman, barbaramente tradotto « Non tradirmi con me », apparve in Italia nel dopoguerra, verso il 1947 e non significò niente: il fenomeno Garbo era solo il ricordo di una epoca passata come le figurine Perugina e le crociere...

In quello stesso anno e in quella medesima atmosfera di vigilante attesa, mentre Pearl Harbour si approssimava all'orizzonte, Cukor tentò un'altra strada ambiziosa con il racconto a forti tinte: un genere praticamente nuovo per lui e che non lo impegnava neanche da lontano in un qualsiasi aggancio di critica di costume.

Si trattava del rifacimento di un successo europeo arrivato sino ad Hollywood da una delle ultime mostre cinematografiche di Venezia: *En kwinnas anskite* che era stato diretto da Gustav Molander e interpretato da una giovane e sconosciuta attrice, di nome Ingrid Bergman. *En kwinnas anskite* significava « Senza volto » e raccontava di una donna, sfregiata da una mostruosa ferita, cui un medico specialista di plastica facciale ridà un nuovo volto e una nuova anima. Il film svedese — arrivato in seguito anche in Italia — era piut-

tosto mediocre e realizzato assai modestamente: aveva solo il merito di rivelare un'attrice che si capiva che sarebbe diventata qualcuno.

A woman face (Volto di donna, 1941) fu invece il prodotto di un'industria giunta al punto massimo di perfezione, una perfezione abnorme che rasentava l'assurdo: perfezione di sceneggiatori — Donald Ogden Stewart, il piú fedele collaboratore di Cukor — che scomposero la storia in un complicato gioco di racconti all'indietro, ritorni e dissolvenze; perfezione di tecnici che fecero un pezzo di bravura della celebre scena della levatura delle bende dal volto rifatto della donna; perfezione di scenografi e costumisti che costruirono un intero paese scandinavo con neve, balli popolari, teleferiche, corse di slitte e inseguimenti da film di gangsters...

Fu veramente uno di quegli « *abili, lussuosi e costosissimi film* » cui accennava Castello, ma ripagò ampiamente Cukor del mezzo insuccesso del film della Garbo. Stavolta la protagonista era Joan Crawford e il personaggio della donna diventata arida e cinica, ma, in fondo, onesta e generosa era stato sempre nelle sue gamme e la commessa di profumeria di *The women* era stata una promettente promessa: la sua Ann Holm restò un personaggio da ricordare, tanto che recentemente abbiamo sentito parlare di un terzo « remake », ovviamente in cinemascope e a colori, con Doris Day protagonista...

Al pubblico americano, desideroso di svagarsi e dimenticare la tensione internazionale che lo circondava, piacque la lacrimevole e drammatica storia della donna senza volto; ma la critica ebbe modo di lodare alcune scene di un misurato realismo che ricordavano il meglio di determinato cinema americano o la figura della moglie del medico, una donnina fragile e malvagia che Olga Massen disegnò con vigore indimenticabile e certi atteggiamenti del « cattivo » Conrad Veidt, in una delle sue ultime interpretazioni e che scomparve da lí a poco.

Nel 1942 Cukor ritornava ancora alla commedia, filmando un suo vecchio successo di teatro, una commedia musicale anzi: *Her cardboard lover* (Avventura all'Avana, 1942).

Una diva del varietà che stipendiava uno squattrinato giocatore di roulette per farle da innamorato e tenere lontani i pretendenti — il titolo significa letteralmente « Il suo amante

di cartone» —; tutto procedeva bene, sinché com'era prevedibile, il finto innamorato non si innamorava sul serio...

Non abbiamo visto il film — arrivato in Italia, pare, nel gruppo dei films del P. W. B. — ma il fatto che fosse interpretato da Norma Shearer ci induce a pensare che si trattasse di un tiro, simile a quello della Garbo, giocato al ricordo di Giulietta.

* * *

Her cardboard lover si svolgeva nei mari del Sud e nei mari del Sud in quegli anni c'erano i giapponesi: Cukor non poté restare insensibile ai mutati tempi e dilettarsi con attrici, slitte, avventurieri e sfregiate.

Keeper of the flame (Prigioniera di un segreto, 1942) fu il suo primo contributo alla guerra: una storia sul nazismo, argomento di prammatica in quel periodo.

C'è tutta una questione estremamente complicata su questo film: un finale che non è un finale, un suicidio che diventa incidente, un lieto fine che non è più tale: censura politica e censura morale lo tagliarono e lo rifecero più volte e la distribuzione italiana pensò a fare il resto: pure si trattava di una opera di un certo vigore, anche se, sostituito il nazismo con un contrabbando di cocaina, il risultato sarebbe stato quello di un onesto film d'avventura.

C'era un inizio assai bello, ad esempio, con un funerale sotto l'acqua con gli ombrelli neri, stillanti pioggia e tutto un misterioso vagare di giornalisti e di macchine che rendeva subito l'atmosfera opprimente in cui si svolgeva la storia: la ombra di un grande morto, un magnate della politica paragonato niente meno che a Lincoln, che aleggiava sulla villa deserta e inaccessibile, una vedova tormentata dal ricordo e un giornalista che si accorge che c'é qualche cosa che nón funziona.

Katharine Hepburn e Spencer Tracy, insieme per la prima volta, erano i protagonisti di una vicenda che non cadeva mai nel volgare e manteneva, come abbiamo detto, sempre una decorosa dignità anche quando l'intreccio diventava scopertamente propagandistico e il defunto si rivelava in realtà un dittatorello in potenza pronto ad assoggettare la libera America al giogo del nazismo.

Qualche mese dopo, appena finito questo film, che da alcune notizie pare anzi sia stato portato a termine dal regista Victor Saville che ne era il produttore associato per la Metro,

George Cukor, come dice la schedina informativa della casa di produzione, « *si arruolò come soldato semplice nell'esercito statunitense* ».

Congedato nel 1944, realizzò per la Fox, su soggetto di Moss Hart, un film mai giunto in Italia e che il titolo, *Winged victory* (Vittoria alata), l'epoca e la coppia che lo interpretava: Jeanne Crain e Edmund O'Brien, fanno pensare si trattasse di un film di guerra. Non doveva, però, essere opera di grande impegno perché altrimenti avrebbe lasciato tracce ben più durature e non sarebbe rimasto soltanto un titolo nelle biografie degli attori e nel « Copyright ».

Nel 1944, anno di opere che si potrebbero chiamare rivoluzionarie per l'America, come *Double indemnity* o *The southerner,* Cukor ritorna invece al calligrafismo con *Gaslight* (Angoscia, 1944) tratto dalla commedia « Angel street » che in quel periodo andava al successo sui palcoscenici di Broadway.

Il testo è men che mediocre. Un giallo d'atmosfera in cui un maniaco criminale, ladro di gioielli, uccide una vecchia artista per derubarla, ma, non essendo riuscito a trovare la refurtiva, sposa la nipote della vecchia per installarsi nella casa e cercare con comodo il gruzzolo ambito; poi per liberarsi della moglie tenta di farla impazzire: un previdente poliziotto arriverà in tempo a punire il criminale e salvare l'angosciata sposina.

L'edizione che ne fece Cukor riuscí però ad essere di una grande e accurata raffinatezza: l'Inghilterra edoardiana ricreata con gusto e cultura, due interpreti europei di gran classe come Ingrid Bergman e Charles Boyer che davano un'impronta particolare ad una storia cosí poco americana, la conferma di un attore d'avvenire come Joseph Cotten e l'esordio di un volto nuovo come Angela Lansbury che fece del personaggio della cameriera l'unica cosa pregevole di tutta la sua carriera riuscirono a porre *Gaslight* su di un piano di dignità artigianale che confermava a Cukor la fama di veterano di sicuro mestiere che si era già fatta.

Poteva ricominciare per lui un secondo periodo di calligrafismo, simile a quello che si era svolto tra il 1933 e il 1936, ma non fu cosí: per alcuni anni Cukor scomparve dall'ambiente del cinema e se ne tornò a New York a fare il regista teatrale: « *Un po' bohemien* » — come dice sempre la scheda informativo della Metro — « *un po' scapigliato, ma con un cuore e un cervello cosí...* ».

In questo periodo, nel 1947 per essere esatti, qualcuno ha attribuito a Cukor un brutto, ma non poi tanto, film *Desire me* (Desiderami, 1947) prodotto da Arthur Hornblower per la Metro e interpretato da Greer Garson, Robert Mitchum e Richard Hart: la storia di un reduce che prende il posto di un suo compagno da lui dato per morto nella vita e nel cuore della moglie di questi, sinché il vero marito riappare e il film si chiude tragicamente con morte dell'usurpatore e ritrovata pace tra i due coniugi.

Da dove sia venuta la diceria della regía di Cukor non sappiamo: certo che il « Copyrigth » non porta traccia del regista di questo film e il produttore Hornblower è lo stesso di *Gaslight* e nella sceneggiatura si legge il nome di Zoe Akins, che aveva già altre volte collaborato con Cukor. Potrebbero forse queste indicazioni bastare per attribuire a Cukor la paternità del film, ma non avendo degli elementi storicamente e sicuramente attendibili, lo abbiamo escluso dalla filmografia del regista, cui del resto non avrebbe veramente niente da aggiungere, ma nemmeno niente da togliere.

Nel 1947 Cukor sembrava avesse praticamente chiuso la sua carriera dal punto di vista artistico: da quasi dieci anni si trascinava stancamente in prodotti artigianali nei quali invano si sarebbe cercato la personalità e le notazioni di *Dinner at eight.* Ma quello stesso anno si sente ancora parlare di lui: *A double life* (Doppia vita, 1947) fa vincere l'Oscar a Ronald Colman come attore protagonista; ma il film segna per Cukor qualcosa di ben più importante: l'incontro con la coppia di sceneggiatori Ruth Gordon e Garson Kanin.

* * *

Come Cukor anche Garson Kanin, commediografo, soggettista, dialoghista, *stage director*, era un uomo maturato in piena Broadway che il teatro aveva, più che nel sangue, a fior di pelle.

« *C'é una qualità di vivacità, una disposizione alla durezza, una suggestione di grande immediatezza* — scrive di lui Penelope Houston nel citato saggio in « Sight and sound » — *che, benché non si trovino spesso assieme, abitualmente sono considerate come caratteristiche del newyorchese. Gentile ma incisivo Kanin ha qualche cosa di questo tipo e di primo acchito ci si rende conto che qualsiasi parte abbia giocato Hollywood*

nella sua carriera non si sia mai trattato di un ruolo importante ».

Sotto contratto con la R.K.O., nel 1938 era stato direttore di dialogo e sceneggiatore per un gruppo di film fra i quali *Bachelor mother, The knew what they wanted* e il briosissimo *Tom, Dick and Harry* giunto con successo anche in Italia e interpretato da una vivace e sognante Ginger Rogers, nonché regista, insieme a Leo McCarey, di *My favorite wife* (Le mie due mogli, 1940) prodotto sempre per la R.K.O.

In questi anni aveva conosciuto e sposato Ruth Gordon, autrice e attrice di teatro e di cinema, che aveva lavorato persino con Cukor interpretando la parte della segretaria di Roland Young in *Two-faced woman;* diventati cosí un'affiatatissima coppia di sceneggiatori la loro carriera era all'apice quando essi scrissero, appositamente per Cukor, il soggetto *A double life*: e fu cosa estremamente significativa che queste tre individualità, per la prima volta assieme, trovarono un minimo comune multiplo su cui incontrarsi in un soggetto ambientato nel mondo del teatro, l'ambiente primo da cui provenivano e in cui si erano affermati.

A double life (Doppia vita, 1947) racconta la storia di Anthony John, famoso attore drammatico che da oltre due anni sta interpretando ogni sera, con enorme successo, « Otello ». Accanto a lui, Desdemona è Brita, la sua ex moglie e antica compagna di lavoro. Brita e Anthony — così come dice un personaggio dando, sottilmente, la chiave per capire tutto il particolare, complicato gioco fra recitazione e realtà in cui si svolge il film e quale sia la psicologia dei protagonisti — si erano fidanzati durante una lieta commedia di Wilde, avevano litigato in seguito alla deprimente influenza di un cupo dramma marino di O' Neill e si erano sposati nell'atmosfera allegra di una commedia brillante di Kauffmann e Hart: poi il pessimismo scoraggiante di Cecov li aveva indotti a divorziare... Basta una simile cronistoria di una vita matrimoniale per capire di che gente si tratti: essi sono tutti per il teatro e il teatro è tutto per loro: spietato, esigente, inumano meccanismo che schiaccia e comprime la loro personalità. Anthony, rivivendo il personaggio shakespeariano, lo fa con tale intensità che vi si identifica e, a poco a poco, impazzisce. E' talmente ossessionato dalla parte che una volta per poco non giunge ad uccidere Desdemona-Brita sul palcoscenico: si fermerà in tempo ma, quando l'incubo lo riprenderà improvvisamente, ucciderà

veramente una frivola cameriera con cui aveva una relazione. Stretto dalle prove, dal rimorso e dalla pazzia, come appunto Otello, si ucciderà sul palcoscenico mormorando le parole finali della tragedia: «... e a loro parlerete di un uomo che non ha amato saggiamente, ma troppo, troppo forte... ». Fu un grosso successo: Ronald Colman prese l'Oscar come attore protagonista e Shelley Winters, la bionda e volgare cameriera strangolata, al suo primo film, quello come migliore attrice caratterista: persino Signe Hasso, un'oscura svedese di turno ed Edmund O'Brien, che erano Brita e l'amico impresario, offrirono delle notevoli interpretazioni.

Eppure il film — lo abbiamo rivisto piuttosto recentemente — non convince: sembra, come osserva anche la Houston, che i suoi creatori non abbiano preso molto sul serio la cosa e la pazzia, il delitto, l'indagine poliziesca, il tragico epilogo risultano cose troppo forti e troppo *grandguignolesche* per un temperamento sobrio e raffinato come quello di Cukor e quindi, spesso e volentieri, diventano effettivamente caricate.

La parte migliore, di conseguenza, è quella in cui la tragedia è lontana: la reale, quasi meticolosa descrizione di un mondo internamente ed esteriormente artificiale, i retroscena del palcoscenico, le piccole manie, i discorsi, le abitudini, la terminologia tipica e caratteristica di tutto un ambiente che gli autori dimostravano di conoscere a fondo sono presentati con una carica ed un'autorità pressoché inedite che furono come una ventata di reazione nel conformismo di Hollywood. Ma non si trattava che di un primo, promettente inizio.

Subito dopo, nella carriera di Cukor si apriva una infelice parentesi: la moda delle coproduzioni anglo-americane, allora in grande moda, lo portarono, per la prima volta nella sua carriera, a dirigere un film fuori dal suo paese, in Inghilterra.

Edward, my son (Edoardo, mio figlio, 1948) tratto da una commedia di Morley e Langley, non racconta la storia di Edoardo, il quale, anzi, come l'Arlesiana, non si vede mai, ma la vita di suo padre, un Lord industriale e miliardario che per amore di questo figlio non esita a macchiarsi dei più gravi delitti costruendosi una fortuna sui rottami degli amici e dei competitori. Tutto perché ad Edoardo «*la vita appaia come una ostrica aperta*». Ma Edoardo, educato così senza polso e senza fermezza, è cresciuto sciocco, vanesio, bugiardo, vizioso, sfrontato, senza scrupoli e tale morirà, in guerra e non combattendo ma in una inutile acrobazia col suo aereo sul tetto della casa

della sua amante. Al povero padre, che ha sulla coscienza il peso di parecchie morti da lui provocate, resterà il rimorso di avere sbagliato tutto per troppo amore, ma non l'umiltà per pentirsene.

Questa assai modesta tematica è rimasta rigidamente teatrale nel suo svolgersi attraverso la concettuosità del dialogo e le scene madri in cui si sciolgono e intrecciano i nodi del dramma, e a nulla hanno giovato alcune intelligenti soluzioni di sceneggiatura — autore il solito vecchio esperto Donald Ogden Stewart — come lo «speaker» soggettivo del Lord padre che, alla fine, pone al pubblico, venendo avanti sullo schermo, il pensoso interrogativo: «*Ho fatto tutto per mio figlio: sono da biasimare? che avreste fatto voi?*».

Il pubblico, in questi casi, non può che scuotere le spalle e constatare l'inutilità di una domanda del genere cui, a rigor di logica, dovrebbe aver già risposto, con l'evidenza delle immagini e della storia, l'assunto stesso del film; e l'assunto del film rimane quello che era nella commedia: una epidermica polemica contro l'egoismo e la brutalità borghese, le cui caratteristiche negative, con tipica posizione inglese, sono presentate con toni quasi apologetici. Crediamo che, malgrado le belle interpretazioni di Spencer Tracy e di Deborah Kerr, coadiuvati da una fittissima schiera di ignoti e bravi caratteristi provenienti dal cinema inglese, questo sia il peggior film di Cukor, tanto sono apparse lontane dal suo spirito di yankee, cresciuto e formatosi sull'asse Broadway-Hollywood, le sottigliezze ipocrite e pseudo-moralistiche di un individualismo egoisticamente e cerebralmente britannico, di cui non si può essere interpreti se non se ne è partecipi.

Cukor tornava in America e riprendeva la collaborazione con i Kanin, con un film che se ad un occhio superficiale può sembrare un ritorno alla «sophisticated» — se intesa questa sotto l'unico aspetto di commedia retta da un brillante dialogo — in realtà ha differenti significati e differenti prospettive anche se, per il momento, solamente accennati.

Adam's rib (La costola di Adamo, 1950) costituisce un passo avanti rispetto a tutta una tradizione ormai superata e il suo interesse è dato dall'appartenenza dei suoi protagonisti ad una piccola borghesia — i due avvocati — e ad un quasi proletariato — la coppia o meglio il trio del processo — assolutamente inediti e che non hanno riferimento alcuno alla convenzionalità, ad esempio, dei personaggi di Frank Capra.

Questo imborghesirsi di Cukor, anche trattando il problema della vita matrimoniale, cardine di buona parte del suo cinema precedente, è un fenomeno che non si limita soltanto alla scelta dell'ambiente o dei protagonisti ma influisce sullo stesso stile con cui la storia viene affrontata.

La teatralità degli intermezzi serali a due fra Spencer Tracy e Katharine Hepburn — la cui recitazione raggiunge un livello di tale perfezione da apparire addirittura più meccanica che abile — non riesce ad invalidare, ad esempio, delle notazioni di costume e di mentalità di una sottigliezza e di una freschezza veramente sorprendenti. Non sono più, come in ogni «sophisticated», delle piacevoli gags che si esauriscono nella trovata; di queste ne esistono ancora — Tracy che minaccia la moglie con una pistola di liquorizia e poi, quando se lo dimentica, si mette a sbocconcellarla golosamente, o la donna atleta che solleva il giudice sulla testa e lo fa roteare in piena aula del tribunale — ma sono occasioni per un sorriso di un attimo e niente di più.

Le notazioni significative si riferiscono a quella proiezione del filmetto a sedici millimetri, realizzato con il cattivo gusto tipico dei cineamatori, alle piccole viltà quotidiane del marito egoista e timido — «*Smettila,* gli dice la Hepburn ad un certo punto, *di farti venire le lacrime: lo sai che mi commuovo!*» — al lusingato e impacciato comportamento della Hepburn nei confronti di Pippo-dai-capelli-a-spazzola, il vicino di casa pianista e corteggiatore che mette in moto dei divertenti sistemi di seduzione, in un appartamento sovraccarico di strani quadri, a base di luci spente e conturbanti musiche... Ma se questi sono momenti che devono andarsi a ricercare al di là delle pieghe di un dialogo e di un intreccio brillante e la coppia principale dei due avvocati finisce col sapere di costruito o, quanto meno, di autobiografico, sembra, nei confronti delle esperienze degli sceneggiatori coniugi, l'autentica novità del film si trova, soprattutto, nel magistrale trio, moglie, marito e amante, coinvolti nel processo.

Poche volte il cinema americano aveva dato un quadro così compiutamente preciso e realistico di certi suoi caratteristici aspetti della vita quotidiana, come nei primi cinque minuti di questo film: il tentato omicidio da parte di Judy Holliday.

Quelle strade affollate, il gioco silenzioso dei due personaggi che si seguono, il volto infantilmente teso della donna,

l'orribile cappellino, il mangiare e succhiare disperatamente pasticcini, la ferrovia sotterranea, la folla disattenta e anonima che fa la fila dinanzi al botteghino, l'eleganza di Tom Ewell e quella stanza d'albergo con il giradischi e la colazione già preparata, la faccia di Jean Hagen, cosí sensualmente compunta e quel veristico e, al tempo stesso, assurdo e incoerente esplodere dei colpi di rivoltella non hanno, veramente, niente piú a che vedere con l'aereo, artefatto clima del cinema comico americano; quí si tratta — dalla recitazione al taglio delle inquadrature — di autentico dramma e stavolta, non piú come in *A double life,* preso proprio sul serio. Ma superato questo imprevisto e miracoloso inizio, il film rientra nel logoro gioco della trovata della coppia di avvocati che difendono, su opposte tesi, una coppia implicata in un caso di adulterio e di tentato omicidio e vi si immedesimano tanto da litigarci e minacciare il divorzio: alla fine, naturalmente, si riconcilieranno.

Il femminismo classico delle rivendicazioni di parità nel campo sociale, la prudente e sicura bonomia del maschio americano che sa che con le donne c'è sempre un argomento su cui gli uomini avranno sempre ragione, sono i due capi di una corda tirata e allentata con alterne vicende ma, forse per una esuberanza di estrosità e la tendenza caratteristica a restare a tutti i costi nei limiti della moralità — o dell'ipocrisia — si finisce, a lungo andare, per creare delle dissonanze, dei cambiamenti di tono e di misura, di scherzo e di improvvisa serietà che mettono in imbarazzo lo spettatore che, pronto a scegliere la via piú facile, preferisce accettare il divertimento per il divertimento e basta.

Anche se prodotto senza continuità ed intervallato da altri tre film, diretto discendente di questo film è *Pat and Mike* (Lui e lei, 1952).

Questa volta il campo d'osservazione del trio Kanin, Gordon, Cukor è quello estremamente interessante del mondo sportivo americano, argomento non nuovo ma che potrebbe essere indicativo per un'approfondita discussione. Come ebbe ad osservare un critico italiano («Rassegna del film», marzo 1953), *« esiste nel mondo d'oggi il mostro sportivo e non alludiamo al rimescolio degli ambienti ippici o ai retroscena boxisti cui il cinema ci ha abituati, ma al dilettante, allo sportsman candido e cronico, che occorrebbe individuare con grande esattezza, cosí come Billy Wilder ha individuato ardi-*

tamente, non senza intemperanze d'altronde, il mostro giornalistico e il mostro cinematografico, altri mascheroni della nostra epoca ».

Il film di Cukor poteva ampiamente prestarsi a scavare in questo senso su di un particolare fenomeno di costume: lei, Pat, è una campionessa di un infinito numero di categorie atletiche, lui, Mike, un menager navigato e un po' disonesto: entrambi dentro lo sport sino al collo e tutto il film è costruito come un balletto sulle istintive controversie e sui polemici bisticci che avvengono fra loro due e che ovviamente non potranno sfociare — come in *Adam's rib* — che nell'amore e nella felicità coniugale.

Ma, come per l'altro film, il gioco rimane fino a se stesso e sono proprio i due protagonisti a risultare troppo « personaggi inventati » e per niente tipici e gli addentellati vari e i motivi ripresi da altri film non hanno mai una carica esatta.

Il discorso sulla dittatura nei rapporti fra Pat e Mike, simili per certi aspetti a quello della coppia di *Born yesterday*, attenuato nel grottesco il tono polemico, finiva nella maniera opposta: cioè con il maschio dittatore che rinunzia alla sua supremazia e si fa tiranneggiare a sua volta dalla donna, dopo che essa è praticamente scesa sul suo piano di forza fisica: non si dimentichi la divertente scena in cui è la Hepburn che mette k. o., con le mosse dello judo, i due pericolosi gangsters che avevano assaltato Tracy. Forse poteva essere questo il punto culminante del film, il quale di conseguenza si sarebbe potuto inserire con grottesco vigore in tutto il lungo discorso che, presumibilmente, da *Tarnished lady* del lontano 1931 Cukor aveva iniziato a proposito del femminismo e del matriarcato: non rimase invece che una delle tanti brillanti trovatine del soggetto che, lungi dall'assurgere a critica di costume, non si solleva da un tono che è quello « *delle assolate e melense novelle golfistiche di P. G. Woodehouse d'una frigidità piú anglicana che yankee, in cui i personaggi submani si trovano in situazioni curiose, risolvibili però nel corso di una quindicina di pagine* » (« Rassegna del film »). Quelle notazioni di costume che esistevano nei citati cinque minuti iniziali di *Adam's rib* furono diluite e frammentate qua e là: l'ironia con cui sono mostrati i volti del pubblico e degli atleti durante quelle austere, noiose, complicatissime competizioni, la cortesia con cui vengono messi in berlina gli ignari « campioni » che gentilmente e personalmente partecipano al film, come Gussie Mo-

ran e Babe Zacharias, quell'assenza di gioia che sembra emanare da tutti, professionisti o dilettanti che siano, non conferiscono che rari momenti di verità ad una realtà vista sempre, quasi con monotona ripetizione, con l'occhio di chi ad ogni costo vi vuol cercare soltanto delle facili possibilità comiche.

Pure, nel film vi sono alcuni personaggi che, inizialmente concepiti come caricature, per la violenza stessa delle immagini e delle facce diventano caratteri di una inquietante, disperata umanità: come Phillys Povah, come Collier Weld, come Hope Emerson e sopratutto come Aldo Ray, il pugile Davie Hucko, con quel suo volto triste e attonito di bove pieno di forza e privo di intelligenza che penosamente riesce non piú che a mugolare le poche frasi che il menager, padrone e tiranno, gli ha insegnato, e mangia, sorride e si allena, indifferente e simile alla sua compagna Little Nell, la puledra da corsa, la terza «speranza» di Mike Conovan. Basta a parer nostro, piú che l'ormai sperimentata coppia Tracy-Hepburn, un personaggio come questo per salvare da una assoluta condanna *Pat and Mike* e, quel che conta, per mantenere intatto quel legame di originalità e di realismo che caratterizza ben chiaramente la nuova prduzione di Cukor dopo il felice incontro con la coppia dei Kanin.

Ma per parlare di *Pat and Mike* senza abbandonare l'esame della coppia Tracy-Hepburn abbiamo cosí perso il filo cronologico della filmografia di Cukor, passando dal 1949, data di *Adam's rib* al 1952, anno in cui fu diretto *Pat and Mike*: in questo periodo, come abbiamo già detto, Cukor realizzò tre film: due senza la collaborazione dei Kanin ed uno, invece, tratto da una commedia di Garson che, come al solito, aveva ottenuto un grande successo a New York.

Born yesterday (Nata ieri, 1950) rimane, secondo l'opinione comune, la piú significativa opera del nuovo momento di Cukor o, se non altro, quella di maggior successo.

L'Oscar concesso alla protagonista Judy Holliday — il terzo o quarto concesso ad attori dei film di Cukor! —, certo clamore polemico che diede al film una patina di anticonformismo eccitatamente pericoloso in pieno clima di Maccartismo, un alone di scandalo che appariva al di là del gioco apparentemente inoffensivo della storia, portarono facilmente troppa acqua al mulino di *Born yesterday*, per non fare, in conclusione, confondere le idee a chi doveva giudicarlo.

La favola moderna della bella e ingenua Billie Dawn — un ripensamento attuale della Jean Harlow di *Dinner at eight,* ma meno vampiresca pur se, in un primo momento, egualmente avida e volgare — che, provenendo da un ambiente di gente povera ed ignorante, arriva sempre più in alto accanto al suo « re degli stracci » — altra copia del Beer di allora portato alle estreme conseguenze negative — di cui è la amante, e che, quando un giornalista intellettuale che, novello Pigmalione, ha l'incarico di darle un'istruzione e un'anima, la sveglia, si ribella alla disonestà del suo protettore e lo combatte e va via, ha di per sé un ritmo e una vivacità che, se non nuovi, bastano a spiegare, a priori, il successo della fortunata commedia.

Ma le trovate di Cukor e del suo soggettista-sceneggiatore non si esauriscono solo in una divertente interpretazione del testo: il personaggio della bionda svanita è costruito, come tutti quelli di Kanin, prima in toni scopertamente satirici, poi, via via, acquistando proporzioni più umane e toccanti di carattere e non di macchietta.

Non si può scindere la Holliday da Billie Dawn, tanto l'attrice è riuscita a penetrare nel personaggio e rimane impossibile dire dove finiscono i meriti dell'autore e comincino quelli dell'interprete: la candida ingenuità, il pessimo gusto nel vestire e nel muoversi, lo sgradevole suono della voce, quello sconcertante e infantile alcolismo che la prende di tanto in tanto, « *questo essere abissalmente ignorante degli affari del mondo e acutamente consapevole delle relazioni umane* » (Houston) hanno trovato in lei una forma e una espressione difficilmente imitabili e sottilmente significative. Ed è tale la sproporzione fra la compiutezza di questo personaggio che i suoi antagonisti: lo straccivendolo prepotente e senza scrupoli che compra i senatori quasi fossero abiti in serie e rimane bovinamente anichilito dalla ribellione che intorno a lui ha provocato la insignificante « nata ieri » o il giornalista dagli occhiali di tartaruga che cita ad ogni pié sospinto Roosevelt, Washington e Jefferson e sostiene che la cultura e non il denaro sono i veri valori di un mondo civile, pur se ottimamente interpretati da un rude Broderick Crawford e da uno scattante William Holden, non possono reggere, per fragilità, al confronto di Billie e, lungi dal concretizzarsi umanamente, specie il secondo, diventano i termini opposti di una dialettica necessariamente contemplata dall'assunto del film.

Ma uno scompenso del genere non poteva che influire ne-

gativamente sulla consistenza artistica del film, per cui l'apparente anticonformismo, le grosse parole e i più grossi problemi agitati della corruzione, dei monopoli, delle speculazioni — per la prima volta, si noti, accennati cosí chiaramente in un film di Cukor — si sgonfiano come bolle di sapone su di una generica condanna del « cattivo » e un trionfo dei « buoni » che si allontanano tenendosi idealmente per mano, contro la bianca cupola del Parlamento Americano.

Born yesterday, ampiamente sopravalutato, diventa quindi, e non sembri un paradosso, un passo indietro per Cukor: questi personaggi cosí « simbolizzati », questa storia « apologo », la « morale » conclusiva, l'atmosfera ricostruita e rarefatta da teatro di posa degli interni della casa di Crawford cosí oleograficamente di cattivo gusto da sembrare finta, non valevano davvero le fugaci puntate di realtà e le credibili figure di Shelley Winters, di Tom Ewell, di Aldo Ray, di Jane Hagen, di Thelma Ritter, di Barry Sullivan, di Louis Calhern cui abbiamo già accennato o accenneremo ancora.

* * *

Infatti, sulla scorta di questi elementi di obbiettività, ben altra dimensione ci si poteva aspettare da *A life of her own* (L'indossatrice, 1950) prodotto con un grande battage pubblicitario dalla Metro e interpretato da un raggruppamento di attori come Lana Turner, Ray Milland, Ann Dvorak, Louis Calhern, Tom Ewell, Jean Hagen, Barry Sullivan: sembravano tornati i tempi aurei della Metro, i grossi cast di *Dinner at eight* e di *The women;* ma invece si trattò di una delusione.

Delusione per il pubblico cui non piacque il ritorno di Lana Turner, ingrassata da un recente matrimonio, e per la critica che condannò il film con inusitata severità. *A life of her own* era un tentativo estremamente ambizioso: indagine di costume, descrizione spietata dell'« high life » di New York, il tema dell'adulterio, quello della solitudine, le crisi di una donna alle prese con il lavoro e la celebrità, drammi psicologici e complesi problemi di coscienza vengono affrontati, enunciati, risolti, analizzati, ripresi e abbandonati, senza una ben precisa coerenza, in tutto l'aggrovigliato soggetto che è — e non poteva essere diversamente — opera di una donna, Isabel Lennart, che da sola elaborò pure la sceneggiatura. Quanto di questo sia rimasto espresso nel film è difficile dir-

lo: si avverte una sensazione di monotonia, di stanchezza che va impastoiando lo svolgersi della storia nel gusto di una introspezione piú parlata e ragionata che vista e vissuta: i personaggi spiegano accuratamente i loro sentimenti, si beano della bella frase per la bella frase, dell'ampollosa similitudine, del virtuosismo del dialogo.

« *La nostra vita,* dice una delle indossatrici, *è come quella delle farfalle: scherziamo troppo col fuoco!* ».

« *Addio, mio caro, soffro, ma non potrò mai dimenticare che, nonostante tutto, tu solamente mi hai reso felice...* » — questo il disperato addio di due amanti.

E su una simile strada non si può giungere che alla conclusione finale che fa un personaggio-coro, tirando definitivamente le somme di tutto quello che si è detto: « *Siamo nati per fare del male e per farci del male l'un l'altro: siamo tutti della stessa razza: l'importante è resistere, lottare cercando di non travolgere nessuno nella nostra vita, neppure noi stessi...* ».

Questa morale sarà fatta propria dalla protagonista che troverà cosí il coraggio che le mancava per affrontare una « *life of her own* » cioè *una vita per se stessa*: tema antico del femminismo, motivo ricorrente in Cukor.

Eppure questo personaggio possedeva in sé dei germi originali che avevano del positivo e il suo problema appariva interessante: Lily Jones, l'indossatrice che venuta dal natio Kansas al fragore della V[a] Strada di New York e visto il cinico, torbido mondo in cui è costretta a muoversi e che ha portato al suicidio, alcolizzata e abbandonata dal suo amante, la sua amica Mary, e che, ciò nonostante, cerca disperatamente di restare se stessa anche al prezzo di sacrificare alla sua carriera il suo amore e la sua felicità, poteva risultare credibile e illuminarci su quel che accade in realtà al di là del lusso e dei modelli delle « cover girl ». Ma, inquadrato il suo dramma attraverso la sentimentale avventura con un malinconico milionario dalla moglie paralitica alla quale Lily lo abbandonerà, vinta come una Zazà qualunque dall'umile fascino della vita familiare, tutto il resto scade nel previsto e le ambizioni della soggettista e dello stesso Cukor, che ha diretto con raffinato mestiere e, quel che è piú grave, con estrema convinzione, naufragano miseramente. Naufragano, ma non del tutto: ogni tanto viene fuori qualche graffio improvviso di regía, qualche battuta, qualche faccia, qualche situazione che illu-

mina ampiamente su quello che poteva essere, su differenti binari, un film sulle indossatrici di New York.

Intendiamo il personaggio della modella alcolizzata e finita che si suiciderà per amore, istericamente e allucinatamente interpretato dalla bravissima Ann Dvorak — la non dimenticata sorella di Paul Muni in *Scarface* —, un pranzo a quattro con la Turner, la Dvorak e due caratteristi dalle maschere e l'abilità di Louis Calhern e Barry Sullivan che è tutto un modello di tensione e di introspezione psicologica, la trattoria popolare dove vanno a passare le loro ore felici Lily Jones e il milionario malinconico e nella cui linda e chiassosa mediocrità si rendono conto di stare bene assieme soprattutto perché entrambi provinciali e allergici alle raffinatezze del « gran mondo » e, infine, il finale quando, dimenticato lo sgradevole ricordo della lacrimosa gara di bontà fra la moglie inferma e l'amante leale, vediamo Lily allontanarsi fra le strade deserte, i grattacieli e le luci al neon verso un avvenire che niente ci impedisce di pensare possa essere, malgrado tutto, identico a quello della suicida Mary o delle altre bellissime e gelide donne di lusso che la circondano.

Cosa possa èsserci all'estremo della strada su cui si è incamminata Lily Jones, cioè quali possano essere i risultati di « una vita per se stessa » portata alle estreme conseguenze, possiamo, in un certo senso, vederlo in *The model and the mariage broker* (Mariti su misura, 1952) che Cukor diresse — dopo la parentesi di *Born yesterday* — per Charles Brackett con la FOX. Brackett oltre che produttore era autore del soggetto e con Walter Reisch e Richard Breen elaborò lo scenario: tutti erano collaboratori nuovi per Cukor ed assenti erano sia D. O. Stewart che i due Kanin; ma proprio per queste ragioni, i temi e i motivi ricorrenti del regista vennero più chiaramente alla luce.

Cinema e narrativa americana — da Damon Runyon a Eudore Welty, come al Mann di *Marty* — hanno analizzato profondamente, e con un pizzico di tristezza, il problema della solitudine degli scapoli, i club dei cuori solitari, le agenzie matrimoniali e tutti i tentativi di riunirsi di queste piccole individualità che si cercano fra la noia e la piattezza delle grosse metropoli o dei piccoli centri di provincia. Si tratta di un fenomeno così tipicamente americano, che non ha riscontro alcuno con l'importanza e l'infuenza esercitata sul costume e sulla mentalità dalle corrispondenti organizzazioni in Europa o in Italia.

Mae Swazey è la direttrice di una di queste agenzie: ha quarant'anni e vive sola: autosufficiente per se stessa e per il suo lavoro: un piccolo appartamento, una cena fredda in una rosticceria, molte sigarette, molto da fare: questa la conclusione della sua vita e della sua battaglia di indipendenza.

Ella sente il disprezzo che una certa mentalità puritana ha per lei e per la sua attività, sa come i rapporti di ipocrita cortesia che la legano ai suoi clienti siano solamente delle relazioni commerciali e come il sentimento sia spesso assente dai contratti matrimoniali che ella giornalmente combina. Sembra che esteriormente essa sia diventata una donna arida e assente, ma, dentro di sé, possiede ancora una carica di affettività e di calore che incosciamente, anche con se stessa, maschera con il suo pungente attivismo.

E' questo che la spinge, contro i suoi stessi interessi commerciali, ad aiutare l'amore che ha intuito fra una giovane modella e un radiologo e fra una sua vecchia rivale ora vedova e matura e un anziano cliente dell'agenzia.

L'intreccio di queste due storie è flebile e primitivo e Jeanne Crain e Scott Brady — attori di limitate possibilità — non diventano mai caratteri ma restano nella nebulosità accademica degli « amorosi » di ogni commedia, mentre la matura rivale, una bionda ingrassata e stranamente infantile nei veli neri, ha una semplice battuta che basta da sola a rivelarla, quando dolcemente e quasi senza rimpianto confessa: « *Quando ero giovane agli uomini piaceva tutto quello che dicevo, adesso parlo, parlo... ma non mi ascolta più nessuno* ». E' la corda, tanto velata quanto tristemente nostalgica, sui cui si muovono le cose migliori di questo film, indubbiamente minore ma al tempo stesso estremamente indicativo degli interessi e del mondo poetico di Cukor.

C'è una domenica pomeriggio in casa della Swazey che è, di per sé, un pezzo stupendo di esattezza psicologica e di disperato squallore. Un interno borghese tipico con i cuscini di merletto, le tendine alle finestre al di là delle quali si vede cadere implacabile la pioggia, il tavolo con il tappeto frangiato e il vaso di fiori al centro; una donna che suona stancamente il pianoforte; un uomo, gigantesco e imbambolato, che si vede la televisione, divertendosi come un bambino ad un match di lotta o ad un film western; una zitella dal lungo volto cavallino e dagli occhi tristi che ha portato per la « scheda » una fotografia divistica di dieci anni prima e che una cognata lo-

quace accompagna senza entusiasmo dicendo che « *poveretta, è cosí sola anche se ormai ci ha fatto il callo* »; un padre venuto dalla provincia con tre figlie tutte simili e tutte brutte...

Questi personaggi stanno immobili, silenziosi, remissivi, a scrutarsi a vicenda, cupi e vergognosi della loro stessa solitudine e del punto massimo cui sono scesi offrendosi scambievolmente come merce: infine, come dei ragazzini, faranno un gioco di società legandosi i polsi con delle funicelle: sanno tutti che tutto è falso e che la sera la signorina Swazey pretenderà di essere pagata, eppure, egualmente, si sforzano di fingere e di ignorarlo. Ma che altro possono fare se non accettare questa loro realtà? Essi si rendono conto che, ormai entrati in quel giro, sono diventati solo le « schede » dell'agenzia, « *un mare di gente sola, timida, buffa, ma che non è buffa quando la guardi bene* » come dirà, alla fine, Mae Swazey parlando dei suoi clienti e, senza accorgersene, includendo se stessa fra loro.

Basterebbe soltanto questa sequenza — sulla quale non a caso ci siamo voluti dilungare — per far ricordare *The model and the mariage broker* in maniera diversa e non seppellirlo nel dimenticatoio che gli fruttò la gelida accoglienza che lo accolse, e che solo in parte può attribuirsi alla mancanza di grossi nomi nel cast e al fatto che in quegli anni — precedenti anche all'Oscar di *Pickup on South Street* (Mano pericolosa) — Thelma Ritter, la felicissima e misurata protagonista, era sconosciuta persino ai pubblici dei circoli del cinema. Ma nemmeno in America il film ebbe successo tanto che, chiusa l'esperienza Brackett-FOX, l'anno dopo Cukor tornò alla Columbia.

* * *

Se *Born yesterday* non aveva significato molto, era riuscito a lanciare commercialmente una formula e un'attrice come la Holliday.

« Nata ieri » diventò un modo di dire usuale per indicare un determinato tipo di persona scapata, ingenua, imprevedibile, capace delle cose piú strambe e assurde ma con un fondo di umana e simpatica positività: non era il successo del celebre *pixelated* o *doodler* che dir si voglia di Capra, ma poco ci mancava.

In Italia, ad esempio, Judy Holliday piacque e le ragazze snob educate alla Franca Valeri si divertirono immensamente ripetendo entusiaste la battuta: « *Vuoi giocare a calabrache?* »

con la voce della Morelli che diede un differente ma corrispondente sapore alla inimitabile pronunzia dell'attrice.

Era ovvio che il secondo film fosse quasi un secondo episodio di una serie fortunata. Con una variazione. E prevedibile. La « nata ieri » si sposa, la « nata ieri » alle prese con il matrimonio. Questo doveva essere per il pubblico — e fu purtroppo anche per buona parte della critica, come abbiamo potuto constatare dai ritagli di stampa che abbiamo scorso — il tema e i binari in cui doveva muoversi *The marrying kind* (Vivere insieme, 1952) che Cukor diresse per conto di Bert Granet, un produttore diverso da quello di *Born yesterday,* sempre per la Columbia.

Il film fu pubblicitariamente lanciato come una girandola di ilarità. I cartelloni mostrarono la Holliday piangente che diceva: « *Io voglio tornare da mamma!* » o che accusava il marito di diventare un Casanova ogni qual volta bevesse o, addirittura, lo colpiva con uno schiaffo che, come in un giornale a fumetti, faceva: *Shadpp!*: il tutto mentre, in alto, angioletti, cuori e campane nuziali facevano da sfondo...

Ma non si trattò affatto, malgrado certe necessarie sforzature nel grottesco, di un film comico: a vederlo si capiva subito che si trattava di ben altro che di un innocuo seguito di *Born yesterday.* Anzi con questo film esso non aveva che l'occasionale rapporto dell'identica protagonista, perché non poche sono le differenze fra Billie Dawn e Florence Keefer. Cukor si ricollega, piuttosto, ad un'altro personaggio pure della Holliday, quella moglie tradita da Tom Ewell in *Adam's rib* su cui ci siamo già fermati e di cui non è che un ulteriore felice sviluppo.

Anche stavolta come in quel caso, ma più umanamente e profondamente, Cukor si addentra nell'esame di uno stato sociale che aveva sempre tenuto lontano dalle sue storie: il piccolo proletariato che forma buona parte dell'ossatura degli Stati Uniti. *The marrying kind* si apre e si chiude nell'ufficio di un giudice di pace ed è la causa di un matrimonio giunto alla crisi che porta alla separazione.

Le statistiche ci dicono che ogni giorno in America avvengono quasi un migliaio di casi del genere. Quello dei coniugi Chet e Florence Keefer, lui un impiegato postale, lei una commessa in un grande magazzino, è un caso tipico: può finire in un divorzio e può finire in una riappacificazione. Ma non è

importante il suo epilogo, tutt'altro. Il film narrerà la storia di come la coppia sia giunta a questo punto e, senza che neanche si capisca esattamente quando, ad un certo punto diverrà un processo al matrimonio e alla vita a due americana. La vita di milioni di esseri come Chet e Florence.

Quando, dalla cornice del tetro ufficio, si dissolverà fuori, saremo in una domenica pomeriggio al Central Park di New York: sole, uomini in manica di camicia, bambini, ragazze, innamorati, ozio, noia... E' la stessa atmosfera che esce imperiosa da alcune fra le più belle pagine di « America, primo amore » di Mario Soldati, quando egli descrive, appunto, un *week-end* di questa gente e sembra quasi che parli dei protagonisti del film. « *Leggo nei loro volti quello che hanno fatto da ieri mattina all'una sino adesso. Rivedo il pomeriggio del sabato, il bagno, la toilette più lenta e accurata del solito, verso sera l'uscita svagata, la passeggiata a Times Square senza fretta di decidere in quale cinematografo entrare, una cena troppo abbondante in uno speack-easy sporco e chiassoso; poi l'eccitamento dell'alcool, il ritorno a casa nel subway zeppo; l'amore che da sei giorni veniva rimandato a quell'ora; e stamane, verso il mezzodì, destandosi in una camera disordinata e anonima, non erano corsi alla finestra per scoprire il sole o la neve, ma si erano attardati in andirivieni inconsapevoli fra il bagno e il letto con la tristezza delle bestie dei giardini zoologici, a cui la cattività ha tolto perfino il desiderio di una vita migliore... Tutti, anche se non se ne rendono conto, soffrono di questo livellamento. Soggiacciono ad incubi che la loro ragione non avverte. Credono di avere preso un raffreddore o di avere bevuto del latte cattivo, ma è la continua vista dei grattacieli, è il quotidiano incanalamento nei subway, è la povera cellula della loro camera, è la regolarità implacabile del loro lavoro che li rattrista, li irrita, li avvelena minuto per minuto.* »

E Chet e Florence sono avvelenati già prima che si incontrino: i loro discorsi prima che di amore parlano di termini economici; chiede lei: « *Mi dice perché non è ancora sposato? Che aspetta la figlia del principale?* » E lui, coerentemente, risponde: « *Per il momento non mi sembra il caso: guadagno solo centocinquanta dollari al mese...* ».

Ma si sposeranno lo stesso e tutto sarà pronto ed organizzato ad accoglierli: il viaggio di nozze in comitiva ad Atlantic City, i mobili e gli elettrodomestici acquistati a rate, il salotto

regalo della sorella ricca di Florence, il radiotelevisore omaggio del principale della ditta, ecc...

Ciò non ostante la loro vita andrà sempre piú a rotoli: la incomprensione, i rancori, le inibizioni tenderanno sempre piú a dividerli, a renderli nemici.

Differenza di carattere? « Crudeltà mentale »? Niente di tutto questo ma, anche se essi, per primi, non se ne rendono conto, solamente ed esclusivamente motivi economici in particolare e, in generale e in astratto, motivi di ordine sociale.

L'invidia per quelli che sono arrivati, gli intralci banali di una vita d'ufficio, il problema se la donna debba o no lavorare, i tentativi di sfondare con la fortuna o con l'astuzia, il risentimento reciproco che uno sia responsabile dei mali dell'altro, questi sono i motivi su cui si fonda l'insofferenza che porta i coniugi Keefer verso la separazione. Non è una storia individuale di singoli, ma sembra quasi una esemplificazione statistica di una coppia media americana scelta con un qualsiasi sistema Gallup.

Florence non sa rispondere alla domanda telefonica di un qualsiasi quiz a premi e per questo non vince duemila e cinquecento dollari. La colpa è sua fino ad un certo punto: non è forse maggiore il numero di quelli che « cadono » alle domande? Statistica: non fosse successo a Florence sarebbe successo a un'altra come lei e niente sarebbe cambiato. Joey, loro figlio, l'unico legame fisico che ad un certo punto li tenga ancora uniti, annega nel fiume — una sequenza bellissima nella sua scarna essenzialità ove c'è il meglio delle non frequenti capacità di Cukor come regista drammatico —. Statistica anche stavolta: ogni anno centinaia di bambini non sorvegliati annegano nelle acque dell'Hudson o del Missouri. E, sempre per lo stesso motivo, non meravigli o stupisca il fatto che Chet abbia un incidente automobilistico e Florence una inaspettata eredità... Ha importanza la conclusione, anzi il punto di partenza: la domanda di separazione.

Il punto di arrivo e il lieto fine — i due si concilieranno e proveranno a stare assieme ancora una volta, ripromettendosi di non darsi la colpa a vicenda se le cose andranno male — non risolveranno niente: una concessione al gusto del pubblico.

The marrying kind — a nostro avviso il miglior film di Cukor — resta opera estremamente indicativa anche a dispetto della semplicità con cui i problemi sono trattati, semplicità che, in ultima analisi, finisce col diventare un pregio e non un

difetto; i problemi trattati non erano nuovi ed altre volte saranno ripresi; resta però da vedere come: il recente *Phfttt!...* (Phfttt!... e l'amore si sgonfia, 1954) di Mark Robson, con la stessa Holliday e prodotto, fra l'altro, dalla Columbia per Fred Kolmar, legato a *It should happen to you* di Cukor, non risulta che un'insipida buffonata su di una coppia che divorzia perchè la suocera vuole dar loro un letto matrimoniale tondo...

A *The marrying kind* — pur con la parentesi di altri due film fatti per la Metro: *Pat and Mike* di cui abbiamo già parlato e *The actress* cui accenneremo tra breve — si ricollega per ambiente, tema e personaggi, il terzo film prodotto da Cukor per la Columbia: *It should happen to you* (la ragazza del secolo, 1954), modellato e lanciato pubblicitariamente dalla formula « born yesterday » del comicissimo a tutti i costi, che è sceneggiato dal solo Garson Kanin senza, questa volta, la collaborazione della moglie.

Chet Keefer diceva ad un certo punto di *The marrying kind,* osservando un rotolino di chewingum: « *Che cosa ha fatto in fondo Wrigleys? Ha tagliato in forma rettangolare della gomma zuccherata: niente di eccezionale: solo averlo « pensato »! Ecco la formula del successo: basterebbe pensare soltanto una volta e bene e sarebbe sufficiente per tutta la vita* »!

Gladys Glover ha fatto lo stesso ragionamento e ha « pensato ».

Ha avuto, a suo modo, un'idea geniale: ha affittato un gigantesco cartellone piazzato in un punto nevralgico della città e vi ha fatto scrivere, a caratteri cubitali, il suo nome. E' un « boom »: chi è Gladys Glover? Non importa. Importa solo che c'è un nome su un cartellone grande quanto il Coca Cola e il Pop Corn... Basta perché si diventi importanti nel Paese dove questo è la semplice equazione che corrisponde a importanza, celebrità, forse genio.

Gladys parla ai programmi televisivi, a milioni di spettatori, inaugura aerei militari a reazione, dà la sua opinione al « Congresso dei Cinque », lancia cometici e calze di nylon, diventa un'eroina nazionale, un fenomeno di interesse collettivo...

Ha trovato, allora, quella felicità che cercavano i coniugi Keefer, che cercava l'indossatrice Lily, che cercherà — in *The actress* — anche Jane Jones?

Quí è il punto di frattura, la svolta che constata ma non risolve.

La felicità, ricercata a questo modo e con questi sistemi, la felicità come la mitizza e insegna a puntate il « Reader's digest », non esiste perché è solo un inganno roseo per quelli che ci credono o, meglio, per quelli per cui è bene che ci credano.

Gladys non sarà soddisfatta della sua celebrità e un giorno rinuncerà alla popolarità dei suoi cartelloni, rientrando nei ranghi, accanto all'innamorato povero di prammatica che è stato sempre pronto ad aspettarla, e insieme si presenteranno puntuali, come su una passerella, alla caramella del solito lieto fine promesso dagli uffici di pubblicità.

Ma come Gladys sia giunta a questa risoluzione e a questa conclusione non appare chiaro. Ed è qui il principale difetto del film, che lo fa scendere di parecchie spanne al disotto dell'amara semplicità di *The marrying kind.*

La critica italiana — che come dicevamo in apertura si è fatta particolarmente attenta sull'ultima attività di Cukor — pur accorgendosi di non avere a che fare con una « sophisticated » postbellica tipo *Vergine sotto il tetto* o *Susanna ha dormito qui,* che sono più che la quintessenza del conformismo puritano, non ha mancato di sottolineare queste incongruenze e sfasature che caratterizzano in modo inequivocabile la mancanza di una chiara presa di posizione di Cukor nei confronti dei suoi personaggi e dell'ambiente che li circonda e nel quale egli li colloca.

Il film, infatti, è discutibile proprio nello svolgersi e nel concludersi della parabola di Gladys Glover che può dare credito, come è stato rilevato, a due opposte ed egualmente valide interpretazioni.

Una, che la celebrità procurata dal facile e non sudato successo non rende felici - e si tratterebbe di una conclusione positiva; un'altra, che la felicità consiste nel non togliersi dalla anonima piattezza della folla e non « pensare » neanche un minuto solo in tutta la vita: soluzione, stavolta, indubbiamente negativa...

Presumibilmente né Cukor né Kanin sono voluti arrivare a temi così precisati e polemici e che, anzi, richiamati a sproposito, non possono che fare confondere le idee sul film: la loro soluzione era molto più individualistica che sociale, più patetico-sentimentale che drammatica — non si dimentichi l'importanza che ha nell'economia del racconto l'intreccio amoroso e il contrasto fra i due partners della Holliday: Jack Lemmon, il fotografo squattrinato e Peter Lawford, il ricco capitalista

viziato — e, in realtà, significa, molto più brevemente e semplicemente, che è meglio essere qualcuno per se stessi e per la persona amata piuttosto che un arido simbolo di cartapesta, desiderato e ammirato da tutti: una morale che ben si accorda con il discreto e un poco triste mondo poetico caratteristico di tutto il cinema di Cukor.

In ogni modo il personaggio della Holliday è in continuo sviluppo e sembra oggi corrispondere all'interessante tipo della Hepburn che Cukor inventò e condusse per tutto il periodo antecedente alla seconda guerra: è molto probabile che la storia della «born yesterday» e dei problemi cui essa va incontro non sia finita e, un giorno, Cukor e i Kanin ci riproporranno qualche nuova felice svolta: del resto, infatti, una premessa di esso, un antenata quasi, in senso storico e cronologico, appare la protagonista di quel film di Cukor, cui abbiamo accennato dinanzi, rimandandone il discorso e l'esame.

L'identico tema della ribellione individuale dall'anonimità della massa — portato come si è visto in *It should happen to you* alle estreme, dialettiche conseguenze — lo troviamo, infatti, con altra dimensione, in *The actress* (L'attrice, 1953).

Questo film — miracolosamente sorto in un umile e discreto bianco e nero nell'anno di nascita del cinemascope e del vistavision — è senz'altro una delle opere più caratteristiche di Cukor e quella che segna la definitiva fusione fra le due maniere del regista. L'apporto della personalità di Ruth Gordon, stavolta sola autrice oltre che della sceneggiatura, anche della commedia «Years ago» da cui è tratto il soggetto, si innesta mirabilmente in un ritorno al costume e al calligrafico, non lontano, per espressiva funzionalità, dal meglio di *Little women* o di *David Copperfield.*

Il momento storico — i primi anni del secolo ventesimo — è efficacemente puntualizzato quasi a sottolineare l'ansia della protagonista verso l'evasione, verso gli effimeri entusiasmi per il femminismo, il progresso, i miti del divismo e della grande metropoli, che, se chiaramente identificabili in lei, pure riescono ad avere negli altri personaggi e nello stesso sottofondo ambientale un significativo riflesso.

La storia di Jane Jones che lascia il piccolo centro di provincia per andare a New York a fare l'attrice è così scarna — in realtà non succede nient'altro — da doversi non più reggere sulle trovate stesse di una meccanica del soggetto che non possono esserci, ma in un'umile, continua, accurata e disadorna descrizione di ambienti e di caratteri.

La vita dei tre personaggi, padre, madre e figlia, è analizzata, per certi aspetti, quasi al microscopio, ma non con l'occhio dello scienziato vivisezionatore, bensí attraverso un velo di malinconica nostalgia come, non a caso, preconizzano le fotografie dell'album di famiglia su cui si apre la storia. Scena dopo scena, inquadratura dopo inquadratura — sia le une che le altre lente e lunghissime — si penetra, insensibilmente, nell'interno di questa piccola casa borghese di quarant'anni fa e la sua storia finisce con l'essere raccontata non piú dagli attori o dalle parole ma, quasi, dagli oggetti stessi o dai rumori. Il fischio e l'ansimare di un treno che passa, lo squillo caratteristico del vecchio telefono, allora nuovo strabiliante simbolo di progresso, il rumore del tiraggio della stufa a carbone che Tracy cerca invano di far funzionare, sino al leggero graffiare delle unghie di Punck, il gatto di casa, contro la vetrata, riescono a creare quella suggestiva atmosfera sonora in cui una situazione e dei motivi logorati da ripetizioni nel cinema americano — identico punto di partenza ma opposti risultati, ad esempio, in *Life with father* (Vita col padre) di Curtiz e in *I remember mama* (Mamma, ti ricordo) di Stevens — vengono ripresi e rivissuti in maniera nuova e completamente originale.

L'aurea mediocrità di cui Cukor sa essere tanto felice cronista trova veramente piú che la sua sublimazione nella figura del padre, vecchio marinaio in pensione finito impiegato e, per giunta, mediocre e sfortunato, in una fabbrica di legnami, costantemente alle prese con complessi problemi di stipendio e di promozioni, che del suo passato conserva ancora un ostentato gergo marinaro e il ricordo dei suoi racconti che si sentono gravare nelle parole e nei discorsi dei suoi familiari: questa simpatica e commovente figura d'uomo che la sua vitalità esplica ancora nelle piccole attività della casa, caricando la stufa o cacciando via il gatto, o nei saggi ginnici della sua palestra, anche quí scomparendo fra gli altri, anonimo e mediocre e sopratutto solo e, ci giureremmo, ignorato o, al piú, pazientemente tollerato dalla gente ma ciò nonostante e appunto per questo affettuosamente amato e teneramente adulato dalla moglie e dalla figlia.

« *Tu eri portato a fare il marinaio e non il carrettiere come voleva tuo padre..* » gli dirà la moglie, e la figlia lo vezzeggerà: « *Papà, tu che hai vissuto sul serio puoi capirmi...* » pure se egoisticamente, poco dopo, non penserà che ad andarsene dandogli solo un affrettato abbraccio e una generica promessa: « *Se trovo lavoro provvederò a te e mamma!* ». E quando

Jane sarà andata via, tutto in casa Jones resterà allo stesso modo: pure nella ribellione della ragazza era nascosta quella che avrebbero voluto e non hanno potuto realizzare gli altri, dai suoi genitori al fidanzato Fred alle piccole amiche... E anche se non diventerà mai una grande attrice, anzi non diventerà mai un'attrice perché è solo una ragazza giovane e graziosa piena di entusiasmo che in realtà non ha altre doti che i suoi pochi anni, l'importante è che abbia tentato...

Perché la grande trovata del film è questa: che Jane, come suo padre, non valga niente e non sia affatto un fenomeno e un prodigio: è molto piú umano e credibile perché, in realtà, il mondo è fatto, per lo piú, da gente come Jane e i suoi genitori e le storie dei fenomeni sono sempre noiose e assai false.

* * *

Il problema della carriera artistica affrontato in *The actress,* il ricordo di personaggi come l'attore suicida di *Dinner at eight,* il riflesso di casi particolari come quello di John Barrymore, di Lupe Velez, di Robert Walker, uniti a tutta una esperienza di vita e di lavoro in teatro e in cinema che Cukor inevitabilmente si porta dietro, hanno contribuito alla scelta dell'argomento del suo ultimo film.

In una scena di questo, nella casa dei protagonisti, ad un tratto qualcuno decide di vedere un film, un'anteprima probabilmente: e a chi risponde, protestando: « *Parlare di cinema anche stasera...* » una voce fa eco: « *Che vuoi? ormai per noi è una malattia...* ». Sulla rassegnata sincerità di questa battuta si mette a fuoco il tono che caratterizza quest'opera che, con la sua violenza, rimane — dopo *Sunset Boulevard* di Billy Wilder — la piú significativa documentazione su Hollywood. *A star is born* (E' nata una stella, 1954) è il rifacimento di un film di Wellmann del 1938, dallo stesso titolo, che Moss Hart, lo sceneggiatore, e sopratutto Cukor hanno rivisto e rielaborato con nuovi e diversi significati.

Norman Maine è un attore di Hollywood che fa dei brutti film — l'unico di cui vediamo un cartellone si chiama « Black legion » ed è una storia di beduini nel deserto — ma che, ogni giorno, guardandosi allo specchio si dice di essere ancora qualcuno per i suoi ammiratori. Se ne sia convinto realmente oppure lo dica soltanto per illudersi di essere ancora « vivo » in quella colossale montatura di colori, di interessi, di buffonate e di falsità che è la Hollywood che ci fa vedere Cukor, è dif-

ficile dirlo. Forse non lo sa neanche Norman Maine; egli ormai del cinema ha avuto tutto e non può desiderare nient'altro: né le donnine che gli offrono i barmans degli eleganti locali notturni, né gli applausi di un pazzo e isterico pubblico di fans...

Maine è un uomo colto: le prime battute che dice, pur da ubbriaco, sono dei versi del « Riccardo III » e non è una coincidenza: gli uomini di fatica del cinema, come quel Jack Carson grasso, sudato, volgare impresario, pronto a strisciare dinanzi ai forti e ad inveire contro i vinti, lo disprezzano e lo odiano perché lo sentono superiore e non lo capiscono. E Hollywood è, per lo piú, fatta da uomini come loro: gente mediocre e disonesta. Per questo Norman Maine, incontrata una cantante ballerina e intuito il « qualche cosa » di diverso che c'è in lei, farà di tutto per portarla verso il successo.

Ci riuscirà e finirà anche con innamorarsene e sposarla. Ester Blodgett diventerà Vickie Lester: una grande attrice? No, una fortunata cantante, un talento inconsapevole come allo stesso modo potrebbe essere una « faccia »: una stella degna del cinema mercantilista che impera su Hollywood e il cui successo è esteriore e coreografico come quello che si vede proprio nei film rivista che interpreta Vickie...

Ed ella stessa si trova, suo malgrado, presa nel giro; non sognava tanto: i suoi ideali erano quelli di una qualsiasi cantante di jazz — una strana categoria di appassionati puristi, invisi e mal considerati dalla gente elegante dei locali come il Trocadero, che Cukor individua con acuta precisione — e, alle esperienze che ricorda — « *penso sempre di quando mi sono rifatta le unghie in una cabina telefonica* » — il successo è un premio ambito ma inaspettato...

Sembra proprio che Cukor si sforzi di far capire che il successo — questo elettrizzante equivalente di felicità — sia una strana cosa che bisogna essere tempisti per afferrare al momento opportuno e che può dipendere da un niente e che niente regoli...

Infatti, cosí come senza un plausibile motivo si è affermata Vickie Lester, allo stesso modo tramonterà la stella di Norman Maine. I suoi film non incasseranno piú e per i produttori sarà un rischio farlo lavorare: finito, inevitabilmente, alla stregua di segretario della moglie, rendendosi conto di essere persino un impaccio nella vita di lei, Maine non avrà altra soluzione che nel suicidio e i suoi funerali non saranno per tutti che l'occasione di un grande battage pubblicitario per il prossimo film

di Vickie... Mentre lui giacerà in chi sa quale piccolo cimitero di Hollywood, le platee adoreranno l'idolo che egli ha creato, Vickie Lester, una Terry corporea e artefatta di un Calvero americano senza più illusioni.

Un semplice bilancio di ricambi: ad una stella che scompare, un'altra che nasce; non ci sono né innocenti né colpevoli, né i produttori che non fanno più lavorare Norman, né il pubblico che non va a vedere più i suoi film: non ci sono più interessi umani nel cinema che ci mostra Cukor.

E Norman oggi, e domani presumibilmente Vickie saranno sacrificati a questa macchina mostruosa che ci è presentata in tutta la sua rutilante mastodonticità.

Quei lampi di flash o quei riflettori accecanti in primo piano che tornano in continuazione come un motivo dominante; i volti sformati dal trucco e dal colore degli attori; l'inutile e costosa messa in moto di neve, vapori, vento e pioggia per girare il « dettaglio » di una mano che saluta dal finestrino di un treno; il trucco di un volto fatto con la serietà e i mezzi di un'operazione di alta chirurgia; le scene isteriche e crudeli della folla che al funerale di Maine profana con incosciente fanatismo il dolore della vedova in quel pazzesco ruotare di ombrelli colorati, di impermeabili gialli, di urla, di fischi di poliziotti e, come sempre, di lampi di magnesio; la falsa rettorica del discorso stupido e « divertente » del presentatore degli Oscar — « *il mio bambino voleva sapere se gli Oscar erano tutti d'oro ed io per farlo contento gli ho detto di sí* » — o dello speaker della festa di beneficenza — « *questa sera Hollywood pensa ai lavoratori inabili, ai suoi figli meno fortunati* » —; i baci della diva Lola con la sua incredibile stola di ermellino; quello strano, incoerente trionfo del cattivo gusto dello spettacolo di varietà con pellirossa e cowboy pieni di piume e lustrini, tutto contribuisce — attraverso l'uso di un « cinemascope » adoperato, e storicamente per la prima volta, nei suoi aspetti più coreografici e appariscenti in funzione di un'espressione artistica — alla creazione di un clima e di un ambiente da cui ogni onestà, ogni serietà, ogni tentativo artistico è scomparso e a cui gli uomini « intelligenti » non possono che, come il produttore Olivier Niles alzare le spalle e assuefarsi se vogliono sopravvivere: è in questo personaggio, forse l'unico completamente positivo e realistico del film, che si traggono le conclusioni e quello in cui Cukor, quasi autobiograficamente, si identifica. « *I tempi in cui si potevano fare i propri comodi* — egli dice — *sono spariti: non si può scherzare; sono tempi duri...* ».

Ed è questa la morale che Cukor dà al lussuoso apologo di *A star is born*: la significante e amara confessione di quella che è stata ed è la sua carriera e di quante rinunce abbiano alle loro spalle i film che si fanno a quel modo e che, troppo facilmente, si criticano.

* * *

L'esame della filmografia di George Cukor si chiude, dunque, con la Hollywood di *A star is born,* e riteniamo non avvenga sul nulla, ma, invece su di una significativa tappa della carriera del regista, il ritorno cioè, attraverso le esperienze realistiche della collaborazione con i Kanin, ai primitivi motivi di *Dinner at eight.* Quale possa essere la successiva svolta è l'ulteriore sviluppo della sua parabola artistica non potremmo dirlo: recentemente ha girato nel Pakistan un film che, stando alle indicazioni della Metro, casa produttrice, dovrebbe essere un film d'avventure con Ava Gardner protagonista, contesa da un americano, un inglese e un pakistano... Di questo film abbiamo trovato due titoli: uno che lo chiama *Bhowani junction* e significa « Il nodo ferroviario di Bhowani » e l'altro che lo chiama *Female* che vuole dire « Femmina ». Nel dualismo di questi due titoli è tutto il cinema di Cukor...

Molti dei motivi da noi rilevati, infatti, nell'opera di questo singolare regista potrebbero forse risultare, a chi ne facesse una disanima frammentaria, arbitrari o, quanto meno, ricostruiti a posteriori.

E noi, in un certo senso, non rigettiamo la seconda ipotesi pur se interpretata in una particolare maniera: molto del cinema di Cukor e buona parte di quello migliore viene fuori quasi al di là delle intenzioni e della volontà del regista, in una realtà di personaggi e di situazioni che emergono, improvvisamente vitali, con la sola forza delle immagini e del dialogo, a dispetto delle remore e dei limiti di un cinema spesso inevitabilmente mercantilistico.

Ad essi soltanto la carenza di necessità poetica da parte del loro autore, che grande artista non è e non ha mai pensato di essere, ha impedito di elevarsi dal piano del costume ed inserirsi completamente ed autenticamente su quello dell'arte.

Lucio Romeo

Filmografia di George Cukor

1930 - GRUMPY - *Produzione*: Paramount - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Horace Hodges e Thomas Wigney Percyval - *Sceneggiatura e dialoghi*: Doris Anderson - *Co-regia*: Gyril Gardner - *Attori*: Cyril Maude, Philips Holmes, Francis Dade, Paul Lukas, Halliwell Hobbes, Paul Cavanagh, Doris Luray, Olaf Hytton, Robert Bolder, Colin Kenny. (*Prima proiezione*: *agosto 1930*).

— THE VIRTUOUS SIN - *Produzione*: Paramount - *Soggetto*: basato sul racconto « Il generale » di Lajos Zilahy - *Sceneggiatura*: Martin Brown e Louise Long - *Co-regia*: Louis Garnier - *Attori*: Walter Huston, Kay Francis, Kenneth McKenna, Jobyna Howland, Paul Cavanagh, Eric Kalkhurst, Oscar Apfel, Gordon McLeon, Victor Potel. (*Prima proiezione*: *novembre 1930*).

— THE ROYAL FAMILY OF BROADWAY - *Produzione*: Paramount - *Soggetto*: basato sulla commedia « The royal family » di Edna Farber e George S. Kaufman - *Sceneggiatura*: Herman Mankiewicz e Gertrude Purcell - *Co-regia*: Cyril Gardner - *Attori*: Ina Claire, Fredric March, Mary Brian, Henrietta Crosman, Charles Starrett, Arnold Karff, Frank Conroy, Royal G. Stout, Eisie Edmond, Murray Alper, Wesley Stark, Heerschel Mayall. (*Prima proiezione*: *gennaio 1931*).

1931 - TARNISHED LADY - *Produzione*: Paramount - *Soggetto*: basato sulla commedia « New York Lady » di Donald Odgen Stewart - *Sceneggiatura*: Donald Odgen Stewart - *Attori*: Tallulah Bankhead, Clive Brook, Fredric March (*Prima proiezione*: *maggio 1931*).

— GIRLS ABOUT TOWN - *Produzione*: Paramount - *Soggetto*: Zoe Akins - *Sceneggiatura*: Raymond Griffith e Brian Morlow - *Attori*: Lilian Tashman, Kay Francis, Joel McCrea. (*Prima proiezione*: *ottobre 1931*).

1932 - ONE HOUR WITH YOU (*Un'ora d'amore*) - *Produzione*: Paramount - *Soggetto*: basato su un'operetta di Lothar Goldschmidt - *Sceneggiatura*: Samson Raphaelson - *Supervisione e co-regia*: Ernest Lubitsch - *Musica*: Oscar Strauss e Richard Whiting - *Attori*: Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald, Roland Young, Geneviève Tobin. (*Prima proiezione*: *marzo 1932*).

— WHAT PRICE HOLLYWOOD? - *Produzione*: R.K.O. - *Produttore*: David O'Selznick - *Soggetto*: Adele Rogers - *Sceneggiatura*: Jane Murfin e Ben Markson - *Montaggio*: Jack Kitchin - *Attori*: Constance Bennett. (*Prima proiezione*: *giugno 1932*).

GEORGE CUKOR: *Dinner at eight* (Pranzo alle otto, 1933)

GEORGE CUKOR: *Dinner at eight* (Pranzo alle otto, 1933)

GEORGE CUKOR: *David Copperfield* (Davide Copperfield, 1934)

GEORGE CUKOR: *Romeo and Juliet* (Giulietta e Romeo, 1936)

GEORGE CUKOR: *David Copperfield* (Davide Copperfield, 1934)

GEORGE CUKOR: *Little women* (Piccole donne, 1938)

GEORGE CUKOR: *Romeo and Juliet* (Giulietta e Romeo, 1936)

GEORGE CUKOR: *Camille* (Margherita Gauthier, 1936)

GEORGE CUKOR: *The women* (Donne, 1939)

GEORGE CUKOR: *The Philadelphia story* (Scandalo a Filadelfia, 1940)

GEORGE CUKOR: *Two-faced woman* (Non tradirmi con me!, 1941)

GEORGE CUKOR: *Edward my son* (Edoardo, mio figlio, 1948)

GEORGE CUKOR: *Gaslight* (Angoscia, 1944)

GEORGE CUKOR: *Gaslight* (Angoscia, 1944)

GEORGE CUKOR: *A life of her own* (L'indossatrice, 1950)

GEORGE CUKOR: *Adam's rib* (La costola di Adamo, 1949)

GEORGE CUKOR: *Born yesterday* (Nata ieri, 1950)

GEORGE CUKOR: *It should happen to you* (La rágazza del secolo, 1954)

GEORGE CUKOR: *Pat and Mike* (Lui e lei, 1952)

GEORGE CUKOR: *Pat and Mike* (Lui e lei, 1952)

GEORGE CUKOR: *The actress* (L'attrice, 1953)

GEORGE CUKOR: *The actress* (L'attrice, 1953)

GEORGE CUKOR: *A star is born* (E' nata una stella, 1954)

GEORGE CUKOR: *Bhowani junction* (Allarme a Bhowani, 1956)

— A BILL OF DIVORCEMENT (*Febbre di vivere*) - *Produzione*: R.K.O. - *Soggetto*: basato su una commedia di Clémence Dane (Winifred Ashton) - *Sceneggiatura*: Harry Wagstaff Gribble - *Musica*: Max Steiner - *Montaggio*: Arthur Roberts - *Attori*: Katharine Hepburn, John Barrymore, Billie Burke. (*Prima proiezione*: *settembre 1932*).

— ROCKABYE (*Labbra proibite*) - *Produzione*: R.K.O. - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Lucy Brander - *Sceneggiatura*: Jane Murfin - *Attori*: Constance Bennett, Walter Pidgeon, Paul Lukas, Joel MacCrea. (*Prima proiezione*: *novembre 1932*).

1933 - DINNER AT EIGHT (*Pranzo alle otto*) - *Produzione*: M.G.M. - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Edna Farber e George S. Kaufman - *Sceneggiatura*: Frances Marion e Herman Mankiewicz - *Dialoghi*: Donald Ogden Stewart - *Montaggio*: Ben Lewis - *Attori*: Wallace Beery, Lionel Barrymore, John Barrymore, Jean Harlow, Marie Dressler, Binnie Barnes, Madge Evans, Edmund Lowe, Lewis Stone, Frances Dee, Jean Hersholt, Lee Tracy, Karen Morley. (*Prima proiezione*: *giugno 1933*).

— LITTLE WOMEN (*Piccole donne*) - *Produzione*: R.K.O. - *Produttore*: Kenneth MacGovan - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Louisa May Alcott - *Sceneggiatura*: Sarah Y. Mason e Victor Heerman - *Montaggio*: Jack Hitchin - *Attori*: Katharine Hepburn, Joan Bennett, Jean Parker, Frances Dee, Paul Lukas, Edna May Oliver. (*Prima proiezione*: *novembre 1933*).

1934 - DAVID COPPERFIELD (*Davide Copperfield*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: David O'Selznick - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Charles Dickens - *Adattamento*: Hugh Walpole - *Sceneggiatura*: Howard Estabrock - *Scenografia*: Cedric Gibbons - *Musica*: Herbert Stothart - *Montaggio*: Robert J. Kern - *Attori*: Freddie Bartholomew, Lionel Barrymore, Frank Lawton, W. C. Field, Maureen O'Sullivan, Basil Rathbone, Roland Young, Lewis Stone, Edna May Oliver. (*Prima proiezione*: *gennaio 1935*).

1935 - SYLVIA SCARLET (*Il diavolo è femmina*) - *Produzione*: R.K.O. - *Produttore*: Pandro S. Berman - *Soggetto*: basato su un racconto di Compton McKenzie - *Sceneggiatura*: Glady Unger, John Collier, Mortimer Offmer - *Fotografia*: Joseph August - *Musica*: Roy Hunt - *Attori*: Katharine Hepburn, Cary Grant, Brian Aherne, Edmund Gwenn. (*Prima proiezione*: *gennaio 1936*).

1936 - ROMEO AND JULIET (*Giulietta e Romeo*) - *Produzione*: M.G.M. - *Soggetto*: basato sulla tragedia omonima di William Shakespeare - *Sceneggiatura*: Talbor Jennings - *Musica*: Herbert Stothart - *Montaggio*: Margaret Booth - *Attori*: Norma Shearer, Leslie Howard, John Barrymore, Basil Rathbone. (*Prima proiezione*: *settembre 1936*).

— CAMILLE (*Margherita Gauthier*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: David Lewis - *Soggetto*: basato sul romanzo e sul dramma « La dame aux camélias » di Alexandre Dumas fils - *Sceneggiatura*: Zoe Akins, Frances Marion, James Hilton - *Fotografia*: Karl Freund,

William Daniels - *Musica*: Hérbert Stothart - *Montaggio*: Margaret Booth - *Attori*: Greta Garbo, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Henry Daniel, Elisabeth Allen, Jessie Ralph. (*Prima proiezione*: *dicembre 1936*).

1938 - HOLIDAY (*Incantesimo*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Everett Riskin - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Philip Barry - *Sceneggiatura*: Donald Ogden Stewart e Sidney Buchman - *Musica*: Morris Stoloff - *Montaggio*: Otto Meyer e Al Clark - *Attori*: Katharine Hepburn, Cary Grant, Doris Nolan, Lew Ayres, Edward Everett Norton. (*Prima proiezione*: *maggio 1938*).

— ZAZA - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: Albert Lewin - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Pierre Berton e Charles Simon - *Riduzione e sceneggiatura*: Zoë Akins - *Montaggio*: Edward Dmytryk - *Attori*: Claudette Colbert, Herbert Marshall. (*Prima proiezione*: *gennaio 1939*).

1939 - THE WOMEN (*Donne*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Hunt Stromberg - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Clare Booth - *Sceneggiatura*: Anita Loos e Jane Murfin - *Musica*: Edward Ward e David Snell - *Montaggio*: Robert J. Kern - *Attori*: Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Paulette Goddard, Joan Fontaine, Mary Boland. (*Prima proiezione*: *agosto 1939*).

1940 - SUSAN AND GOD (*Peccatrici folli*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Hunt Stromberg - *Soggetto e sceneggiatura*: Rachel Crothers e Anita Loos - *Attori*: Joan Crawford, Fredric March, Rita Hayworth, Ruth Hussey. (*Prima proiezione*: *giugno 1940*).

— THE PHILADELPHIA STORY (*Scandalo a Filadelfia*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Joseph L. Manckiewicz - *Soggetto*: basato su una commedia di Philip Barry - *Sceneggiatura*: Donald Ogden Stewart - *Attori*: Katharine Hepburn, James Stewart, Cary Grant, Ruth Hussey, John Howard, Roland Young. (*Prima proiezione*: *novembre 1940*).

1941 - TWO-FACED WOMAN (*Non tradirmi con me!*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Gotfried Reinhardt - *Soggetto*: Ludwig Fulda - *Sceneggiatura*: S. N. Behrnam, Salka Viertel, George Hopperheimer - *Musica*: Bronislaw Kaper - *Attori*: Greta Garbo, Melwyn Douglas, Constance Bennett, Roland Young, Robert Sterling, Ruth Gordon. (*Prima proiezione*: *novembre 1941*).

— A WOMAN'S FACE (*Volto di donna*) - *Produzione*: M.G.M. *Produttore*: Victor Saville - *Soggetto*: basato su un racconto di Francis de Croisset - *Sceneggiatura*: Donald Ogden Stewart - *Attori*: Joan Crawford , Melwyn Douglas, Conrad Veidt, Olga Massen, Anthony Bassermann, Marjorie Main, Donald Meeck. (*Prima proiezione*: *maggio 1941*).

1942 - HER CARDBOARD LOVER (*Avventura all'Avana*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: J. Walter Ruben - *Soggetto*: basato su una commedia di Jacques Deval - *Sceneggiatura*: John Collier, Anthony

Weiler, W. H. Wright - *Attori*: Norma Shearer, Robert Taylor, George Sanders. (*Prima proiezione*: *maggio 1942*).

1943 - KEEPER OF THE FLAME (*Prigioniera di un segreto*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Victor Saville - *Soggetto*: basato su un racconto di J. A. R. Wylie - *Sceneggiatura*: Donald Ogden Stewart - *Attori*: Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Forrest Tucker, Howard Da Silva, Audrey Cristie, William Nowell. (*Prima proiezione*: *febbraio 1943*).

1944 - GASLIGHT (*Angoscia*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Arthur Hornblower - *Soggetto*: basato sulla commedia « Angel Street » di Patrick Hamilton - *Sceneggiatura*: John Van Druten, John L. Banderston - *Attori*: Ingrid Bergman, Charles Boyer, Joseph Cotten, Angela Lansbury, Barbara Everest, Dame May Whitty. (*Prima proiezione*: *maggio 1944*).

— WINGED VICTORY - *Produzione*: Fox - *Soggetto e sceneggiatura*: Moss Hart - *Attori*: Jeanne Crain, Edmund O'Brien, Don Taylor, Lon McCallister. (*Prima proiezione*: *dicembre 1944*).

1947 - A DOUBLE LIFE (*Doppia vita*) - *Produzione*: Universal - *Produttore*: Garson Kanin - *Soggetto e sceneggiatura*: Ruth Gordon e Garson Kanin - *Collaborazione alla sceneggiatura*: Walter Hampden - *Fotografia*: Milton Krasner - *Scenografia*: Bernard Herzbrun, Harvey Gillett - *Musica*: Miklos Rozsa - *Attori*: Ronald Colman, Signe Hasso, Shelley Winters, Edmund O'Brien, Philip Loeb, Elisabeth Dunne, Ray Collins, Millard Mitchell, Joe Sawyer, Charles La Torre. (*Prima proiezione*: *dicembre 1947*).

1948 - EDWARD MY SON (*Eduardo, mio figlio*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Edwin H. Knapf - *Soggetto*: basato su una commedia di Robert Morley e Noel Langley - *Sceneggiatura*: Donald Ogden Stewart - *Attori*: Spencer Tracy, Deborah Kerr, Jan Hunter, James Donald, Merwyn Johns. (*Girato in Inghilterra*).

1949 - ADAM'S RIB (*La costola di Adamo*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Lawrence Weingarten - *Soggetto e sceneggiatura*: Ruth Gordon e Garson Kanin - *Fotografia*: George Folse - *Scenografia*: Edwin B. Willis, Henry G. Grace - *Musica*: Miklos Rozsa - *Canzone*: Cole Porter - *Montaggio*: George Boemler - *Attori*: Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Judy Holliday, Tom Ewell, Jean Hagen, David Wayne, Hope Emerson, Eve March, Clarence Kalb, Emerson Treacy, Polly Moran, Will Wright, Elizabeth Plournroy. (*Prima proiezione*: *novembre 1949*).

1950 - A LIFE OF HER OWN (*L'indossatrice*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Voldemar Vetluguin - *Soggetto*: basato su un racconto di Rebecca West - *Sceneggiatura*: Isabel Lennart - *Fotografia*: George Folsey - *Scenografia*: Cedric Gibbons, Arthur Lonergan - *Musica*: Bronislau Kaper - *Montaggio*: Peter Ballbush - *Attori*: Lana Turner, Ray Milland, Ann Dvorak, Louis Calhern, Tom Ewell, Barry Sullivan, Jean Hagen, Sara Haden, Margaret Phillips, Phyllis Kirk, Hermes Pan. (*Prima proiezione*: *aprile 1950*).

— BORN YESTERDAY (*Nata ieri*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: S. Sylvan Simon - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Garson Kanin - *Sceneggiatura*: Garson Kanin e Albert Mannheimer - *Dialoghi*: David Pardell - *Fotografia*: Joseph Walker - *Scenografia*: William Kiernan - *Musica*: Frederick Hollander - *Attori*: Judy Hollyday, Broderick Crawford, William Holden, Howard St. John, Frank Otto, Larry Oliver, Barbara Brown, Grandon Rhodes, Claire Carleton. (*Prima proiezione*: *luglio 1950*).

1951 - THE MODEL AND THE MARRIAGE BROKER (*Mariti su misura*) - *Produzione*: Fox - *Produttore*: Charles Brackett - *Soggetto e sceneggiatura*: Charles Brackett, Walter Reisch, Richard Breen - *Fotografia*: Milton Krasner - *Musica*: Cyril Mockridge - *Attori*: Thelma Ritter, Jeanne Crain, Scott Brady, Michael O'Shea, Helen Ford, Zero Monstzein, Frank Fontaine, Dennie Moren, John Alexander. (*Prima proiezione*: *gennaio 1952*).

1952 - THE MARRYING KIND (*Vivere insieme*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Bert Granet - *Soggetto e sceneggiatura*: Ruth Gordon e Garson Kanin - *Fotografia*: Joseph Walker - *Scenografia*: John Meehan - *Musica*: Morris Stoloff - *Attori*: Judy Hollyday, Aldo Ray, Sheila Bond, John Alexander, Madge Kennedy, Rex Williams, Phyllis Povati, Peggy Cass, Mickey Shanghnessy. (*Prima proiezione*: *aprile 1952*).

— PAT AND MIKE (*Lui e lei*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Lawrence Weingarten - *Soggetto e sceneggiatura*: Ruth Gordon e Garson Kanin - *Fotografia*: William Daniels - *Scenografia*: Cedric Gibbons, Urie McCleary - *Musica*: David Raksin - *Attori*: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Aldo Ray, William Ching, Sammy White, George Matthews. (*Prima proiezione*: *giugno 1952*).

1953 - THE ACTRESS (*L'attrice*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Lawrence Weingarten - *Soggetto*: basato sulla commedia « Years ago » di Ruth Gordon - *Sceneggiatura*: Ruth Gordon - *Attori*: Spencer Tracy, Jean Simmons, Teresa Wright, Jan Wolfe, Kay Williams, Anthony Perkins, Mary Wickers. (*Prima proiezione*: *giugno 1953*).

1954 - IT SHOULD HAPPEN TO YOU (*La ragazza del secolo*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Fred Kohlmar - *Soggetto e sceneggiatura*: Garson Kanin - *Fotografia*: Charles Lang - *Scenografia*: John Meehan - *Musica*: Frederik Hollander - *Attori*: Judy Holliday, Peter Lawson, Jack Lemmon, Michael O'Shea, Vaughn Taylor, Connie Gilchrist, Walter Klavun, Whit Bissel, Arthur Gilmore, Rex Evans, Heywood Hale Brown. (*Prima proiezione*: *marzo 1954*).

— A STAR IS BORN (*E' nata una stella*) - *Produzione*: Warner Brothers - *Produttore*: Sidney Luft - *Soggetto*: basato su un racconto di William A. Wellman e R. Carson - *Sceneggiatura*: Moss Hart, adattata dalla precedente sceneggiatura di Dorothy Parker, Alan Campbell e R. Carson - *Fotografia (in Cinemascope e Technicolor)*: Sam Leavitt - *Scenografia*: Malcom Bert - *Musica*: Harold Arlen - *Attori*: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tom Noonan, Lucy Marlow, Amanda Blake, Irving Bacon, Hazel Shermet, James Brown. (*Prima proiezione*: *dicembre 1954*).

1956 - BHOWANI JUNCTION (*Allarme a Bhowani*) - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Pandro S. Berman - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di John Masters - *Sceneggiatura*: Sonya Levien e Ivan Moffett - *Attori*: Ava Gardner, Stewart Granger, Bill Travers, Abraham Safaer. (*Prima proiezione*: *maggio 1956*).

(*a cura di* L. R. e G. C.)

Ascesa e parabola del “gangster„

A dare retta al Presidente Hoover, il proibizionismo sarebbe stato « *un grande esperimento sociale ed economico, con nobili fini e con scopi lungimiranti* ». E nessuno mette in dubbio che Hoover non fosse sincero; la sua stessa mentalità puritana non poteva che accettare una legge che avrebbe dovuto ripristinare una sobrietà di costumi di cui, per la verità, l'America aveva sentito bisogno subito dopo la fine della prima guerra mondiale.

Fu così che, fra il giubilo dei proibizionisti, ed in modo speciale della *Anti-Saloon League*, passò quel diciottesimo emendamento che avrebbe dovuto abolire definitivamente in tutti gli Stati dell'Unione l'uso dell'alcool. Fu pure fissata una data, a partire dalla quale subitamente l'uomo d'America si sarebbe messo a regime secco; questa data è il 16 gennaio 1920, giorno nel quale entrava in funzione l'Atto di Volstaed. Da allora, secondo le buone intenzioni dei legislatori, l'uomo medio americano, ossequiente alle leggi, si sarebbe sottomesso alla volontà altrui. Invece, come accade per tutte le cose di questo mondo, anziché diminuire l'uso dell'alcool ne aumentò il desiderio, proprio perché si trattava di un consumo proibito.

Dal 1920 al 1933, anno in cui il Presidente Roosevelt si decise, di fronte all'evidenza, ad instaurare di nuovo il regime alcoolico, la cronaca americana fu piena di episodi di efferatezza e di criminalità, dovuti ad un nuovo personaggio che si era venuto facendo avanti: il gangster. Non che il prodotto di questa nuova mentalità sia sorto con il proibizionismo, ma è nel periodo in esame che il gangster si organizza su vasta scala, si potenzia e adatta una nuova tecnica del delitto. Per dieci anni l'attenzione pubblica fu polarizzata da questo nuovo eroe, spavaldo, cinico e feroce, che si fa avanti con il mitra e non recede di un passo pur di arrivare al suo scopo. La progres-

sione di questo individuo, come rappresentante di un mondo e di una falsa morale, in cui hanno facile presa l'arrivismo e il bisogno smodato di danaro, il senso di abbandono da ogni freno morale, è degna di esser dimensionata al tempo del suo maggior vigore, e precisamente al periodo del proibizionismo. Il gangster riuscí, prima di tutto, a istallare negli uomini il piacere delle cose proibite; motivo per cui anche quelli che non avevano l'abitudine del bere cominciarono a sentire fortemente la mancanza di una bevanda. Non c'era casa in cui non fosse nascosta una bottiglia di wysky, e mentre sorgevano nei luoghi piú impensati fabbriche clandestine di birra i portafogli dei contrabbandieri, dei fabbricanti, degli spacciatori si gonfiavano di milioni di dollari. E, dice la storia dell'America di ieri, questi contrabbandieri, organizzati in bande, tentarono di sopraffarsi a vicenda, di imporre il proprio prodotto a prezzo di delitti e di stragi, al punto che ben pochi riuscirono piú a salvarsi dall'ondata di corruzione e di efferatezza che sconvolse città come Chicago per ben dieci anni. In breve tempo, attraverso la eliminazione dei concorrenti, si fece strada un giovane italo-americano, che divenne il despota di tutta la malavita statunitense. Ecco quanto racconta Allen [1].

« *Nel 1920 quando il proibizionismo era ancora ai primi passi Johnny Torrio di Chicago ebbe un'ispirazione.*

« *Torrio era una figura molto importante nei bassifondi della città, ed aveva scoperto che c'era da fare una quantità di soldi col commercio dei liquori che erano stati appena messi fuori legge* ». Però c'era una grande concorrenza, che bisognava senz'altro eliminare. E pensò di chiamare presso di sé un luogotenente.

« *Prese per quel lavoro un napoletano ventitreenne dalla testa a pera, e gli offrí una rendita generosa e metà dei guadagni ottenuti con il commercio di contrabbando se fosse venuto a Chicago e si fosse preso cura della concorrenza. Il giovane gangster venne, si stabilí nella casa da gioco di Torrio,* I quattro diavoli, *aprí un ufficio dall'aspetto innocuo, dove fra l'altro c'erano una Bibbia per famiglie ed un pacchetto di biglietti da visita con la seguente scritta: " Alfonso Capone - Commerciante di mobili usati - 2220 South Wabash Avenue "* ».

Costui nel breve giro di dieci anni divenne il piú potente fornitore di alcool, il « Grande Capo » di una organizzazione

---

[1] F. L. Allen: *Appena ieri,* Ediz. Longanesi, pag. 338.

che contava centinaia di adepti sparsi in tutto il paese, ed arrivò persino a controllare interi sobborghi come quello di Cicero di Chicago, giungendo financo a far nominare sindaco una sua creatura. I suoi guadagni ammontarono a milioni di dollari all'anno, e fu il mandatario di diecine su diecine di eccidi, nonché l'ideatore di tutta una tecnica del delitto che, purtroppo, avrebbe dovuto far scuola.

Dice sempre Allen che « *uno dei metodi piú comuni per disfarsi di un rivale, in questa guerra di bande, era quella di inseguire la sua macchina con un'automobile rubata, piena di uomini armati di mitragliatrici e di rivoltelle, passargli accanto e obbligarlo a frenare, aprire il fuoco e poi sparire fra il traffico, abbandonando piú tardi la macchina rubata ad una certa distanza dal luogo del fattaccio* » [1].

La massima punta raggiunta da questa battaglia di bande avvenne con la strage del giorno di San Valentino del 1929, in cui, con un'abilità inaudita e tanto sangue freddo, furono letteralmente mitragliati al muro i componenti della banda O' Bannion, rivale di quella di Al Capone.

Questa fu senz'altro la misura che colmò il vaso e fece sí che l'opinione pubblica si risvegliasse e la battaglia ai gangsters fosse finalmente intrapresa in grande stile dalla polizia. Con l'abolizione del proibizionismo, però, non cessò il fenomeno del banditismo, ma l'attività dei gangster si orientò verso altre imprese. Tuttavia si può affermare che la causa « *piú immediata della formazione di tutte queste bande fu senza dubbio il proibizionismo, o per essere molto precisi, il contrabbando della birra... I guadagni tratti dalla fabbricazione, dal trasporto e dalla vendita della birra erano molto elevati. Nel 1927, secondo Fred D. Pasley, il biografo di Al Capone, gli agenti federali calcolarono che la banda di Al Capone avesse in mano tutto il ricavato delle sbornie che ammontava a circa sessanta milioni di dollari all'anno, di cui molti, forse la maggior parte, provenivano dalla birra* ».

Questi dati forniscono, infine, a sufficienza un quadro di una realtà bruciante, quale appare, per dirla con Emilio Cecchi, in quell'America amara narrata da certa letteratura e da certo cinema. Naturalmente a questa realtà, alla quale si ispirarono e letteratura e cinema, non mancò la figura del gangster. E questo tipo divenne, in modo speciale per mezzo del cinema, tanto

---

[1] F. L. Allen, *op. cit.*, pag. 340.

popolare quanto lo era stato negli anni precedenti il cow boy. Anzi si potrà dire che c'è una certa affinità di psicologia fra i due, per dir cosí, « eroi » della moderna civiltà americana. Al cow boy, se non addirittura all'*out-law*, si è sostituito un essere piú destro, piú moderno insomma. Non era ancora il vero e proprio eroe, ma ci mancava poco perché lo diventasse; poiché il cinema ebbe bisogno di ispirarsi ad una realtà cosí viva e palpitante, per offrire al suo pubblico nuove sensazioni e violente emozioni. E la colonna sonora, appena agli inizi, incominciò a farci udire il crepitar della mitraglia, ed a farci assistere al rapido inseguimento delle automobili, sui lucidi asfalti delle città americane. Al cavallo si sostituisce la macchina, alla pistola il piú sbrigativo e micidiale mitra. Tutto qui, del resto; perché la elementarietà di certa psicologia del gangster è visibile e molto significativa. Ancora un altro passo e poi arriveremo addirittura a dare del gangster una visione del tutto edulcorata e mitica. Infatti « *dalla realtà a cui si ispira, il film gangster, nel suo complesso, riflette una immagine tremendamente smussata e imborghesita. Non c'è da meravigliarsene. Zucchero e melassa, in dosi variate, entrano nel recipe di quasi ogni cinematografia, non soltanto americana, appena essa tocchi un problema sociale... Si confrontino le effigi di Al Capone, Florence O' Berta, Louise Rolfe, John Dillinger o della coppia O' Banion, con le effigi romanzate di certi corrispettivi cinematografici. E si intenderà meglio che con molte parole.*

« *Ed ecco, di continuo, in questi film, la figura del bandito a fondo generoso, o in cerca di redimersi. L'eroina dickensiana e platinata, già cavallerizza nel Far West, e che al pistolone a tamburo ha sostituito l'automatica di madreperla. Il tipo chestertoniano dell'investigativo e provvidenziale* (Dottor Socrate), *l'idillio campestre intrecciato al dramma* (Rifugio) *con formule che ricordano le prime commedie di Chaplin e di Keaton.*

« *E il trucco moralistico di capovolgere il film di* gangster *in film di* antigangster, *nel quale, tuttavia, l'elemento di fondamentale interesse rimane immutato* (G. Men, Missione eroica) » [1].

E' accanduto al gangster quello che era accaduto a certi nostri banditi quali il Passatore o Mastrilli cui la fantasia po-

---

[1] E. Cecchi: *America amara*, Ed. Sansoni, Firenze 1939; pagg. 165-66.

polare ha donato slanci di generosità che certamente non avevano. E non soltanto in virtú di un certo alone romantico che, in definitiva, siamo un po' tutti disposti a concedere a chi si mette fuori della legge, quanto perché la nostra propensione a giustificare giunge fino al punto di trovare delle ragioni meno occasionali e banali. Il *gangster*, però, non ha avuto bisogno di tanto tempo per vedersi eroicizzato e mitizzato; gli è bastato il cinema. Tuttavia per essere piuttosto vicino nel tempo il suo mito non è piú quello del fuorilegge del West, non corrisponde in tutto al momento storico del cercatore d'oro. Questi è il rappresentante di una civiltà che inizia il suo cammino, il gangster è il prodotto di una spaventosa crisi. E di ciò si rendono conto i cineasti, i quali proprio agli inizi intendono mostrare l'aspetto di questa crisi. Le ragioni vanno molto al di là delle semplici leggi proibizionistiche; e sembra quasi che i film ce lo vogliano suggerire. Noi riconosciamo subito l'aspetto di questa crisi; lo riconosciamo nella ormai puntuale ambientazione costituita da uno « *sfondo di sale da biliardo, birra inacidita, fumo di sigaretta, vicoli, città notturne* » per cui non c'è alcun « *dubbio che la scena era una città americana del periodo del proibizionismo.* »

Perciò « *ripudiando il romanticismo da Cenerentola e le fantasie sessuali alla De Mille, questi film riconobbero il nuovo e duro mondo in cui tutti i valori erano relativi ed instabili; ammisero l'inumanità dell'uomo verso l'uomo, elevarono l'ammirazione per il forte, l'audace, lo spietato, provocarono il disprezzo per il debole e l'intellettuale. La potenza divenne un diritto in un mondo in costante mutamento; i cui valori, gli atteggiamenti e le fedi sembravano rovesciarsi da un giorno all'altro.* » (1)

Per fortuna le previsioni non si verificarono, e l'America riuscí a superare la crisi. Rimase però quella concezione della vita, quel disperato arrivismo, quella ricerca a tutti i costi di un'affermazione, che generalizza in un certo senso il concetto di materialismo ancor oggi palese in molte manifestazioni della vita civile non soltanto americana, ma di tutti quei paesi nei quali è entrata come norma di vita certa mentalità e certo costume d'America. In un mondo in cui i valori dello spirito sono sottovalutati, non può far meraviglia che il personaggio

---

(1) L. Jacobs: *L'avventurosa storia del cinema americano*, Ed. Einaudi, pagg. 562-63.

del gangster trovi una sua collocazione nel quadro degli eroi del momento, e consegna una sua precisa determinazione fisionomica attraverso i tipi piú noti di attori.

Si conferma con ciò quel che aveva affermato Emilio Cecchi piú su citato, e difatti cosí non può che essere, se è vero che il cinema richiede nei volti degli uomini, sia pure antipatici, una certa simmetria di lineamenti, od una certa tipologia che alla fine può far piacere specie all'elemento del pubblico femminile. Tipi come Cagney, o Bogart, o Muni, per quanto si dica, riescono pur sempre a far breccia nel cuore femminile, onde il gangster finisce col diventare simpatico ed accettabile.

E altrettanto si può dire per la donna. Anche le sembianze muliebri hanno avuto una loro importanza nella tipologia prefissata. La donna del gangster ha un ruolo importantissimo giacché quasi sempre essa corrisponde ad un altro dato di fatto proveniente dalla realtà. Naturalmente il cinema ha contribuito anche in questo caso ad una trasfigurazione, che hà condotto ad identificare nel fascino delle «vamp» quali Jean Harlow, o Carole Lombard il non plus ultra della idealità femminile. Le donne del gangster con la loro libertà di linguaggio, il loro cinismo irridente, talvolta la loro estrema crudeltà, forniscono un variopinto campionario di immoralità e di bassezza di sentimenti, ma soprattutto danno l'impressione immediata di chi non guarda molto per il sottile, felinemente attaccate, come sono, al danaro, senza il quale non possono soddisfare ai propri desideri, da quelli sessuali a quelli piú innocenti di ingioiellarsi o di impellicciarsi, magari qualche volta con il segreto scopo di nascondere la loro volgarità.

Questo il mondo nel quale agiscono assai spesso i film gangsters. Deriva da ciò, come logica conseguenza, come si è detto, la necessità di offrire una dimensione eroica al volgare bandito e di farne il campione di una mentalità affaristica e poco scrupolosa. Il guaio è che molto spesso questi film riescono a portare proprio sul piano di una apparente realtà quello ch'è solo il frutto di una fantasia, ed è per questo ed altri motivi che i vari tipi che andremo fuggevolmente esemplificando hanno avuto fortuna tenace presso gli spettatori. Scegliamo qualche esempio.

«*Il film di* gangsters — nota il Jacobs — *introdusse nella vita americana un nuovo tipo di eroe personificato da James Cagney.Quest'eroe è duro e aggressivo in tutto, perfino nell'a-*

more; il pericolo e il sesso costituiscono la sua vita quotidiana. Egli non adora le donne, ma le tratta senza sentimentalismo, e le accetta per quel che possono dargli. Il James Cagney del cinema considera ogni donna da un solo punto di vista, il sesso. Questa franchezza esercita un certo fascino che, combinato con la sua attrattiva fisica, la rapidità di movimenti, l'agilità, l'energia nervosa e il suo corpo duro e muscoloso (non ha una faccia particolarmente bella), l'hanno reso enormemente popolare. E' un uomo d'azione, astuto, parlatore infaticabile, d'instancabile bellicosità, ma è anche un semplice uomo della strada che si può incontrare dappertutto. » [1]

Egli proviene dai più bassi ceti sociali, la sua educazione ha avuto luogo nei riformatori, e la sua maggior aspirazione è quella di diventare un grande capo. E Cagney, in questo, dimostra una particolare predisposizione. Egli — dice Lincoln Kirstein — « *ha reso chiaramente, in termini di azione visiva, le gioie della violenza, gli impulsi del seminconscio sadismo, la tendenza alla distinzione, all'anarchia, che sono alla base del* sex appeal *americano.* »

Da questa concezione, come si vede, non va disgiunto quel tanto di freudismo che puntualizza certa produzione cinematografica americana, la quale ama vedere, negli uomini in qualche modo anormali, uno sprigionamento di determinate inibizioni ancestrali. Il gangster non andò esente da questo processo di revisione, impostato sui testi di Sigmund Freud. E piano piano, con l'andar del tempo, subì altre trasformazioni e si determinò con una psicologia meno sommaria, direi più tortuosa e complicata. Segno evidente che la simpatia per questo eroe non era del tutto venuta meno, anche se fu giocoforza intradurre, con una palese ipocrisia, un personaggio molto più eroico di lui: quello del *G. Men.* Pareva che il cinema cercasse più che altro una giustificazione non tanto alla piaga sociale, quanto al tipo, al fuorilegge, scovando appunto le ragioni remote o nella errata educazione, o nella condizione sociale dell'individuo e nei complessi freudiani.

Fu così che, cessata la ragione dell'affermarsi della personalità del gangster una volta abolito il diciottesimo emendamento, avrebbe dovuto attenuarsi, almeno, la piaga del banditismo. Ciò evidentemente non fu. Si continua ancor oggi a dare

---

(1) L. Jacobs: *op. cit.*, pag. 567.

un quadro della malavita, e il genere sembra non accenni minimamente a tramontare.

Ma se esaminiamo la produzione cinematografica del genere gangster nel decennio anteriore alla seconda guerra mondiale, abbiamo elementi sufficienti per constatare come non soltanto si siano capovolte le situazioni, ma addirittura il nuovo eroe della civiltà americana abbia subito una trasformazione importante.

E infatti se si ricordano i primi film del genere come *Le notti di Chicago* (1927) di von Sternberg, dove per la prima volta incontriamo il «gangster» conformato nella maniera tipica in cui ce lo presenterà tutta la produzione successiva, o meglio ancora *Little Caesar* (1930) di Mervyn Le Roy, abbiamo subito l'impressione che l'urgenza di mettere a fuoco una precisa realtà caratterizza in genere l'ispirazione di questi registi.

Little Caesar, più delle *Notti di Chicago,* introdusse anche da noi, attraverso la espressiva maschera di Edward Goulding Robinson, il tipo del duro, dell'irremovibile. Il film descrisse obiettivamente e realisticamente la carriera di un egocentrico a mezzo dell'aggressione spietata e del ricatto organizzato su vasta scala. Fu un film urtante, aspro, poco piacevole, ma vero. Mancanza di sentimentalismo, sparatorie da stancare i nervi, brutalità, violenza, inseguimenti, accanite battaglie per grosse poste in gioco, durezza verso i sentimenti umani, colpirono il pubblico divenuto d'un tratto insicuro della propria vita, coinvolto in una disperata lotta per sussistere, minacciato da tutti i lati. Nonostante la sua conclusione riformista, l'indulgenza e perfino la glorificazione della legge del più forte, questi elementi, in *Little Caesar,* rispecchiavano il cinismo e la fede nella forza, piuttosto che negli ideali che avevano pervaso l'America. In questo film agli spettatori venne esibito un mondo duro e combattivo dove la questione del diritto passava in seconda linea in confronto alla supremazia della forza, quel mondo aspro di interessi elementari dal quale essi stessi erano minacciati. Definito dalla critica come il più penetrante seppur alquanto sgradevole studio del moderno gangster, *Little Caesar* ottenne un clamoroso successo, creando la fama di tutti coloro che vi avevano lavorato, e divenne un modello per tutti i film del genere che ad esso seguirono.

É i film che seguirono questa prima esperienza furono, fra l'altro, *The public enemy* (1931) in cui appare James Cagney,

tutto istinto e improvvisazione, e *City streets* (1931) nel quale Gary Cooper presta la sua figura elegante e raffinata per interpretare un tipo gangster bello e di pronta intelligenza. Ed è quí, forse, che si delinea il trapasso dell'eroe. Dalla ferocia cruda di Robinson a quella improntitudine simpatica di Cagney, alla divertente intelligenza di Cooper, fino a raggiungere la vera caratteristica eroica del « tipo in gamba » con lo Spencer Tracy di *Quick Millions* (1931). Costui rappresenta proprio quella categoria di uomini che possono « fare qualunque cosa ». Anzi egli afferma addirittura che quanto piú si riesce a rubare, tanto piú cresce la vostra reputazione ». Nel film, inoltre, egli aggiunge che « è troppo nervoso per rubare e troppo pigro per lavorare, ma che il suo cervello può ideare piani e farli eseguire da altri ».

Va da sé che siffatta concezione dell'altrui proprietà e dei rapporti fra gli uomini porta ad un capovolgimento di valori non solo morali, ma financo sociali. Il prototipo di questo mondo è quindi l'intelligente che sa sfruttare la sua propria intelligenza per architettare piani e per farli eseguire, senza un rischio suo personale, rimanendo nell'ombra e giocando la pelle degli altri. E questo ideale, naturalmente, incide in modo speciale nell'animo dei giovani che mirano al successo, e che identificano il loro ideale in quel non arrischiare, non lavorare e arricchire con rapidità.

Fortunatamente, nel frattempo, un altro film ebbe a dimostrare l'assurdità di una tesi, e anzi ebbe il coraggio di visualizzare l'aspetto negativo del banditismo. Questo film fu *Scarface* (1932) di Hawks. Nel titolo « Lo sfregiato » era chiaramente inteso a chi si voleva alludere. Ed infatti il film era una spietata requisitoria, sotto forma di documento di una realtà esistente, contro l'attività gangsteristica di Al Capone, e sopratutto contro quella strage del giorno di San Valentino, nel quale avevano trovato la morte parecchi banditi, e culminava con l'uccisione del gangster « Legs » Diamond in un ospedale.

L'interprete del duro e feroce gangster fu Paul Muni, un viso che avrebbe fatto la delizia del nostro Lombroso per le sue caratteristiche somatiche, proprie del delinquente nato: fronte bassa, orecchie a ventola, occhi incavati. Muni si specializzò, in seguito, in questo genere di gangster che rese sempre in maniera efficace come in *Io sono un evaso*.

Ma ecco che, cessata la causa principale del gangsterismo, il proibizionismo, le *gangs* organizzate pur non disarmando

trasferirono la loro attività in altri crimini quali il ricatto, i rapimenti, di controllo dei giochi, le grassazioni e cosí via. Dopo l'apparire del film di Hawks il fenomeno del gangsterismo giunse all'apice. Ciò fece orientare l'opinione pubblica sulla realtà, anziché sulla parte romantica dell'avventura. In quel torno di tempo, infine, avvennero dei fatti di cronaca che scossero l'opinione pubblica, come l'assassinio di Vincent Coll « assassino di bambini », crivellato a colpi di mitra in una farmacia di New York City, il 7 febbraio 1932, il rapimento del figlio di Lindbergh, il 1° marzo 1932, e la rapina di un milione di dollari, effettuata nell'ufficio commerciale Koch & Co. a Chicago, nel settembre successivo. E cosí a poco a poco il gangster venne ad assumere le sue vere proporzioni, quelle della sua realtà bruciante. L'eroe di un mito, il rappresentante di una civiltà, subisce allora un altro cambiamento tanto che mentre, prima, i gangsters « pur soccombenti alle forze dell'ordine (ferreo codice Hays: " non mostrerai il poliziotto sopraffatto ") hanno il ruolo di eroi sí che il film è sostanzialmente *gangster* » (7); dopo essi risultano dei poveri uomini alla deriva, piú disgraziati che felici. Non basta. Per buttar giú dal piedistallo l'eroe nazionale, Michael Curtiz in *Gli angeli dalla faccia sporca* (1938) ci mostra un Cagney ancor vigoroso, ma con un fondo buono, e che si acconcia di buon grado ad apparire quello che effettivamente è, purché si riescano a salvare quei ragazzi che, sulla stessa strada sua, rischierebbero di fare la medesima fine. Non si tratta in questo film del codice Hays, ma di un po' di buonsenso, suggerito dal sacerdote che sa perdonare e comprendere e che sfrutta quando di buono c'è nell'animo anche del piú incallito peccatore. Il personaggio Cagney, che fu l'antesignano, il prototipo del gangster, si ammorbidisce in una psicologia piú umana, piú comprensiva ed anche se vogliamo piú complessa; insomma non è il bandito istintivo, soltanto, ma il buon fanciullone che possiede anche un ottimo cuore. Altra trasformazione, sul piano della realtà, con Cagney che si sottomette a dimostrare la falsità di una concezione di vita improntata alla violenza e al delitto, e nella quale, in proporzione, il rischio è quasi sempre superiore ai vantaggi. E ancora: proseguendo su questa strada, si arriva al naufragio completo, assoluto, del povero gangster in *The petrified forest* (La foresta pietrificata, 1937) di Archie

---

(7) N. Ghelli: *Il cinema nero americano,* in « Rivista del cinematografo », 1956, n. 5.

Mayo, e in *Dead end* (Strada sbarrata, 1937) di Wyler. Merita riportare le seguenti parole, che testimoniano appunto di quanto siamo andati dicendo fin qui a proposito di una trasformazione del personaggio-gangster. In questi film « *non c'era piú la divina inconsapevolezza della cronaca, ma l'abilità mercenaria dei teatranti di Brodway, piú usi al crepitar degli applausi che a quello delle pallottole. Le spericolate, facinorose redazioni di Chicago erano state sostituite dalla falsa semplicità del "Greenich Village". L'eroe delle nuove storie è Bogart, che si appoggia ai versi di Villon recitati con intellettuale estenuatezza da Leslie Howard e alla scaltrezza istrionica di Bette Davis, cui tutto fa brodo per far le scarpe a Greta "divina". Come lo stupefacente impianto di* Dead end *non riuscirà a farci dimenticare lo scipito idillio di Mc Crea, i fondali dipinti, e la fissità aristotelica dell'azione, del tempo e del luogo. Figlio della cronaca, il film gangster era stato adottato dagli intellettuali, pronti a rivestirlo, tutto ravviatino, nei salotti* » [1].

Ecco allora che, pur confermando il vizio di intellettualismo a questo inevitabile trapasso, il cinema gangster nel decennio anteriore alla recente guerra ha dimostrato tutte le gamme della sua assurdità e della sua povertà morale. Siamo arrivati a constatare che il gangster non « muore da eroe » e nello stesso tempo che la parabola di questo rappresentante di un'America tanto piú amorale è un fatto naturalmente acquisito. La dimostrazione di un'assurdità consistente nella vita semplice, modesta, attraverso la narrazione delle « prodezze » dei delinquenti, è diventata, capovolta, la dimostrazione che la delinquenza è sempre tale, comunque la si voglia rappresentare. Alla fine è prevalso il buon senso che ci suggerisce di trattare i gangsters per quelli che realmente sono; degli esseri, in fondo, che si illudono di aver trovato una felicità che non esiste, o di aver scoperto, addirittura, una nuova ragione di vita un'illusione che viene scontata amaramente e che non convince all'ipocrisia pietistica.

Francesco Dorigo

---

[1] P. Bianchi: *L'epopea del gangster e gli intellettuali europei*, « Cinema », n. s., n. 35.

Variazioni e commenti

La "terza pagina" e il cinema

« La " terza pagina " sui giornali funziona da almeno quarant'anni, e continua a funzionare. Lasciando stare i soliti riferimenti al giornalismo inglese del Settecento la " terza pagina " ha realizzato, in modi suoi propri, sui nostri giornali, qualche cosa di simile a quel che è stato fatto e si fa nel moderno giornalismo anglosassone », *scrive Emilio Cecchi* (1), *sottolineandone l'utile contributo di divulgazione culturale. Per molti anni il lettore medio impara a conoscere le tendenze dell'arte del novecento e dei secoli trascorsi, le consuetudini e le molle mentali di genti straniere, le nuove affermazioni della scienza, in tale settore del giornalismo quotidiano. Prima, e in modo piú snello, che altrove. La consuetudine, rimasta inalterata per molto, lo denuncia pago della registrazione offerta per intere stagioni.*

Solo ultimamente l'occhio di chi legge, senza impegno, si fissa svagato sulla sezione a cui è affidato il compito di portare al foglio una nota di distinzione, di educazione formativa, con l'osservazione ad avvenimenti che non muoiono col sopraggiungere della sera, nel modo delle notizie di cronaca. L'elzeviro, ora, viene frequentemente saltato; il " taglio " dell'inviato brillante, dall'estero, è scorso con scarsa partecipazione; la " spalla " di varietà, dedicata per lo piú al deteriorato divismo cinematografico, è vista con maggiore interesse.

L'atteggiamento negativo, che i direttori sono i primi a sostenere a chi patrocina le benevolenze della " terza ", ha da trovare una giustificazione in alcune cause.

Può darsi che la " terza pagina ", negli anni precedenti al

---

(1) Emilio Cecchi: risposta a *Inchiesta sulla terza pagina,* a cura di Enrico Falqui, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1953.

1945, per motivi contingenti abbia trovato maggiore fortuna di quanto meritasse. Alla sua affermazione, indubbiamente, hanno concorso la sparizione della " cronaca nera ", il dilagare disumano e incontrollato della politica: restava, per afferrare il lettore, oltre alla pagina dello sport, quella distaccata dal commento sui fatti del giorno. E il quotidiano, favorito dalla " guerra fredda " fatta dal fascismo al periodico d'informazione, viveva sulle note, variate e umorali, complesse e futili da altri paesi, sul racconto e la variazione letteraria dello scrittore di nome.

Nel dopoguerra i rotocalchi, apparendo in forze, puntano sulla libertà di maneggiare la notizia politica, la " cronaca nera "; sulla corrispondenza dall'estero; sul cinema. Accolgono il documento diretto, la fotografia dell'avvenimento, non più passato attraverso la prospettiva intellettiva dello scrittore, ma reso obiettivamente. Per venire, quindi, plasmato diversamente dalla mentalità di ogni singolo lettore. La politica d'affermazione diventa, perciò, difficile per un quotidiano, impossibilitato per limiti di distribuzione e di tempo a tener dietro al periodico nel campo che si è scelto. L'unica strada fornita di una certa validità — ma non troppo seguita — resta quella di dare ciò che il rotocalco disprezza: se esso, ad esempio, tratta il cinema per il lato scandalistico, perché, invece di seguirlo su tale cammino, non interessarsi dei suoi aspetti meno volgari? Beninteso, non a scapito di ciò che più colpisce ed alletta; tenendo anche presente che la sola sezione culturalmente apprezzata è data dalla stampa di divulgazione cinematografica. Sufficientemente seguita e vivace nonostante molte lacune, quanto è mal guardata la stampa letteraria di vecchio tipo. Il vizio maggiore, nella mutata situazione, non è quello di conservare un angolo, lontano dalle notizie di squallida cronaca o di politica, in cui si discute di problemi intellettuali (anzi, nonostante l'accordo non completo sull'impostazione, la gratitudine per i direttori che continuano ad avere fede per l'attività dello spirito è viva): è nel non avere ampliati gli orizzonti dell'interesse giungendo oltre l'orticello concluso di una tematica svuotata di parte dei suoi umori.

La colpa è, appunto, in una fedeltà discutibile a vecchi contenuti. Al mutamento dei mezzi d'intrattenimento durante il mezzo secolo (all'inizio del novecento, cultura era uguale a lettura, poiché si originava dall'incontro col libro; oggi, questo non è più del tutto esatto: il cinema, la radio, la televisione hanno allargato il concetto, portando altri modi di conoscenza), non

ha corrisposto, e non risponde, una analoga distribuzione del materiale.

Incolpare, per la sostenuta decadenza della " terza pagina " odierna, la pigrizia mentale del pubblico non è del tutto giusto. Piuttosto, si può rettificare l'opinione incolpando, nel contempo, l'invecchiamento denunziato sopra. In fondo, lo spirito che informa la scelta degli articoli non ha mutato registro dalla introduzione ad oggi, nei maggiori giornali. Mentre i decenni susseguitisi hanno portato esperienze, guerre, rivoluzioni che hanno cambiato il gusto, il costume, le direzioni stesse dei contenuti d'arte.

Oggi da molte parti si impongono i temi del racconto corale, dell'inchiesta a più voci, dello studio sui fattori etnici, psicologici, religiosi, sociali; la narrativa, e la poesia, scelgono frequentemente tastiere impure, ricche d'un groviglio di motivi: e il cinema che, qui, interessa particolarmente, è il primo a suggerire e a dispensare un tal materiale. Eppure di rado tutto questo penetra nelle colonne dell'elzeviro, fermo, composto, elegante nei quotidiani a diffusione nazionale, che lo conservano: quasi sparito, sgretolato dalla cronaca, dal fumetto, dall'articolo di varietà, nei fogli di provincia. Insomma, ad essere espliciti, l'accademia, contro cui la " terza " ha combattuto, ora la domina, finendo col minarne la vitalità (e accademia non è cultura viva, che è sempre cosciente dei limiti, in cui fermarsi). In accademia, si sa, alcuni argomenti — il cinema, per dire quello che ci sta a cuore — è considerato poco meno che " tabu ", oltre la sezione di varietà; o motivo per la moralistica, il quadretto di costume, il pianto sulle cose di ieri.

Carlo Bo che, fedele ad una concezione altissima della letteratura come di una affannosa esercitazione interiore (di cui, nonostante qualche divergenza d'interessi, siamo in molti ad essergli grati; per le direzioni che ha suggerito, se non proprio, e non sempre, per le strade non chiare, per la scrittura complicata e ostile, che ha seguito) vede un pericolo in ogni ampliamento della tastiera, sostiene che « in questa ridicola lotta chi ha subito tutte le conseguenze è stata solo la letteratura: le altre rubriche hanno conservato tutti i loro privilegi: in certi casi, penso al cinema, li hanno accresciuti » (1).

Ma Bo non si è chiesto in che modo: ché se lo spazio dato allo spettacolo cinematografico s'accentra su aspetti economici.

---

(1) Carlo Bo: risposta all'*Inchiesta* citata.

su articoli dedicati ai divi, su rubriche di sole notizie, è come non sia venuto. E ha ragione di protestare.

Passando però a zone piú valide intellettualmente, balza evidente che l'ammalato, nella " terza ", è l'elzeviro, proprio lo spazio rimasto per la variazione culturale. E non perché i direttori l'abbiano in particolare antipatia; piuttosto per la polvere, e il cattivo odore, di molti argomenti e idee che sostengono ideologicamente il " pezzo ".

Non è un caso che alcuni letterati, vecchi collaboratori, se ne siano accorti, indirizzando la loro avvedutezza ora polemicamente, ora ironicamente, ora con umiltà, a quella cosa irritante, volgare, strana, eppure profondamente vitale che è il film. E alla gente che lo produce.

Cosí Corrado Alvaro spinge " aria di cinema " nei suoi interessi di osservatore del nostro tempo; Riccardo Bacchelli, per sfogare il suo pessimismo moralistico, tratta del pubblico, del cui analfabetismo approfittano i produttori; Leonardo Borgese, parlando di pittura, non si vergogna di citare il magistero coloristico di Senso; *Emilio Cecchi non trascura di rifarsi, nelle recensioni letterarie, a influssi filmici, a legami, a collaborazioni d'ispirazione; Filippo Sacchi ricorda Parigi attraverso l' " aria di Carné ". Perfino Thomas Mann, per uno dei suoi ultimi interventi, ha messo al centro della discussione l'argomento di cui " Bianco e Nero " riempie le sue pagine.*

Il colpo d'occhio s'appunta su un materiale — non su un tentativo di bibliografia, che sarebbe altrimenti complessa, seppur interessantissima — determinato non da brani esclusivamente narrativi, per cui il cinema non è che l'occasione che permette allo scrittore d'aprirsi. E' fatto non di incontri con " cinematografi poveri ", amati da scrittori durante lunghi viaggi per il mondo; di ritratti di attori, d'apporto limitato all'arte, ma di forte suggestione nella fantasia; di lirismi sulla " polvere di Ridolini "; di rimpianti delle sale silenziose, durante il " muto ". (Del resto, su tale panoramica, affiorano pagine colme di complessa poesia, tra le piú fruttifere nei rapporti sentimentali tra cinema e letteratura, per l'esperienza psicologica che rivelano; per lo sviluppo, vario e approfondito, delle intuizioni e dei pensamenti, che lascia la mente colma di suggerimenti). E' apprezzata la felicità cecchiana nel raccontare i miti moderni — l'officina dei film, è uno di questi —, con senso fluido d'impostazione, che vede la meditazione, introdotta dallo scrittore, alta, e i personaggi modesti: operai degli stabilimenti, il par-

rucchiere di scena, la ragazza che si cimenta col provino. In cui l'aurea è meditativa e il fatto è della più grezza casualità.

Non è questo che si vuole quando si invita a spingere l'elzeviro verso le terre della attività filmica. O, almeno, non solo questo. E' il parlare di cinema come si parla di pittura, di letteratura, di musica; è il fare il nome di un regista, di uno sceneggiatore, se capita nel pensiero, senza respingerlo perché ritenuto non nobile; è lo sviluppare una considerazione, sortita dalla visione di uno dei pochi film d'arte, senza pensare che la prosa diventi miseria, perché rivolta ad un argomento ritenuto volgare da un numero sempre minore d'intellettuali.

E alcuni tra gli articoli citati rispondono ad un tale criterio, concatenati come sono a occasioni di forte interesse, che hanno colpito anche un lettore lontano da predilezioni specifiche: oggi un buon libro non capita facilmente tra le mani di certa gente; invece un buon film — tra i tanti negativi — è visto, e commentato, con più probabilità. Pertanto, la molla che invita il lettore alla lettura è tentante, tanto da spingerlo a buttare qualcosa di più di una scorsa svelta all'elzeviro, prima di giungere alla pagina dello sport, della cronaca. Esso alla fine si risolve, se il lettore è cosciente, in un atto fruttifero, che lo porta a concludere che la parte del giornale, forse fin'ora saltata, è tutt'altro che noiosa.

La noia, che colpisce alcuni articoli d'apertura della " terza ", non dipende infatti dall'assenza di bellezza formale (la lingua degli elzeviri dei quotidiani che contano è di rara bellezza. Meriterebbe d'essere studiata, più umilmente, da giornalisti e saggisti, specializzati in critica filmica), di estro e fantasia, ma di stanchezza nella scelta degli argomenti.

Il punto che richiede un superamento è l'ampliamento degli interessi verso una cultura meno ridotta, maggiormente aderente ai fermenti del tempo. E poiché, dei linguaggi nuovi, il cinematografico è il più prolifico, verso il cinematografo. Naturalmente le trame dell'attenzione non si intendono rivolte al film volgare, che ha la funzione d'assopire l'intelligenza, perché sulla " terza pagina " non si è mai parlato dei sottoprodotti intellettuali, come il romanzo d'intrattenimento.

Il campo da sfruttare non manca. Va dal profilo del regista alla retrospettiva; dalla nota di costume alla recensione dei libri di storia, relegati fin'ora in un angolo; dalle presentazioni di una corrente di stile allo studio sulle nuove " prime visioni ", di valore non occasionale (in tal modo può superarsi il vizio

delle recensioni giornaliere, percorse da venature di squilibrio, perché incerte tra l'informazione, l'opinione, la divagazione umorale dato il materiale scadente preso ad argomento. La recensione può mutarsi in servizio per il pubblico, ridotta a breve, succinta scheda informativa, con notificazioni sull'argomento, il genere, la resa tecnica, la recitazione, del tutto impersonale, sul tipo di quelle in uso nei giornali della sera). In tal modo, vicino alla critica letteraria, ha le possibilità per affermarsi una critica cinematografica di tono medio, capace di educare, e di spingere il lettore verso le riviste di seria divulgazione.

Non si dica che mancano gli scrittori adatti che alla conoscenza della materia uniscano una prosa pulita, chiara e sensibile. Come da sempre ha preteso la " terza pagina ", che non è, e non vuol essere, una sezione per pochi iniziati. Se, innegabilmente, nel campo degli scrittori cinematografici molto è il disordine, il dilettantismo, l'arrogante noia storicistica, l'arido filologismo, è dato trovarvi prosatori aperti e meritevoli di rispetto. Tra gli altri G. Gaspare Napolitano, Giuseppe Marotta e Filippo Sacchi scrivono con prosa distesa, eppur ricca di echi, di scoperte, di considerazioni sottili. Per restare a giornalisti, incaricati in redazioni, Pietro Bianchi, Piero Gadda Conti, Ennio Flaiano e altri sono disponibili alla scrittura d'elzeviro. Del resto, da loro, assaggiata con articoli letterari. Del primo è conosciuta la raffinata conoscenza di letterature, che lo porta ad un abbandono sensitivo, ricco di rivelazioni (ma, a volte, estremamente pericoloso). Del secondo, non sono dimenticati gli interventi letterari e narrativi. Del terzo, sono noti gli indiscutibili contributi alla letteratura più recente e impegnata.

Ai nomi menzionati, naturalmente, altri di pari, se non superiore valore, restano da aggiungere, con cui è possibile far parlare di cinema all'elzeviro. Modo, questo, per rinvigorire la " terza ", facendole degnamente continuare l'attività di divulgazione dei motivi del nostro secolo. E solo modo per farle conservare una funzione attiva di partecipazione all'arte; di non lasciarla a documentare il persistere di ricerche benemerite, ma storicamente concluse, come possono essere le disquisizioni intorno a " due versi sulle viole ".

Francesco Bolzoni

I LIBRI

GIULIO CESARE CASTELLO: *Il cinema neorealistico italiano* - Ed. « Classe unica » (RAI), 1956.

Intervistato recentemente sul neo-realismo cinematografico, Jean Renoir ha risposto : « *Io non so cosa sia il neo realismo, né mi importa di saperlo. Le etichette non contano e molto spesso riescono dannose. Io so soltanto — e questo mi sembra l'essenziale — che negli ultimi dieci anni il numero dei bei film è stato in Italia superiore a quello degli altri paesi* ».

Ho sempre avuto presente questo retto e convincente giudizio del grande regista francese leggendo la piccola *brochure* di Giulio Cesare Castello, « Il cinema neorealistico italiano », per trarne appunto la certezza che la tendenza neorealistica non solo non conta piú tra le forze vive del nostro cinema ma sta per divenire estremamente dannosa all'odierna produzione italiana.

Comunque, molti di coloro che parlano ad ogni pié sospinto di realismo e neo-realismo mettono troppo spesso da parte i precedenti letterari di questa scuola, laddove essi contengono il frutto di una esperienza, la quale porta ancora una volta a constatare — proprio come dice Jean Renoir — l'insufficienza e il danno di quelle tali etichette.

L'affermazione capitale dei fratelli Goncourt racchiusa nel giornale del 24 ottobre 1864 era stata la seguente: « *Il romanzo attuale si fa con dei documenti presi dalla natura cosí come la storia si fa con i documenti scritti. Gli storici sono dei narratori del passato mentre i romanzieri sono dei narratori del presente. Ciò che occorre dipingere è la vita vera ed il romanziere è un osservatore che lavora dal vero* ». Senonché la deficienza funzionale di questa etichetta si rileva appieno se si dà una scorsa alle opere dei cosí detti romanzieri realisti. Quanto ai precursori di questo movimento, Balzac — osserva giustamente René Lalou — è, invece che un realista, un visionario che idealizza, in un senso inverso, nella bruttezza o nell'abbru-

timento, gli eroi magnifici di drammi *eccezionali*, mentre in Flaubert l'equilibrio del racconto è di continuo rotto dalle ondate del più sconfinato romanticismo. Per ciò che riguarda gli epigoni, il più importante tra essi, Emilio Zola, viene ormai definito dalla critica francese più avvisata come un *romantico* avido delle grande costruzioni sociali. La verità è — conclude Lalou — che anche Zola lungi da essere uno *sperimentatore*, nel preteso senso realistico, è un creatore e che Teresa Raquin è non meno arbitraria di Adolfo di Beniamino Constant.

Nel primo capitolo del suo volumetto, Giulio Cesare Castello ci dà una definizione del neo-realismo lucida ed esatta, laddove afferma che i registi italiani di questa scuola si richiamano all'amore per la realtà ma la realtà osservano attraverso uno stile di inconsueta semplicità *anti-intellettualistica*. Cosí come — e sempre per quanto riguarda lo stile — i fratelli Goncourt avevano dichiarato ai loro tempi di voler *accademizzare* il meno possibile il vivo delle loro sensazioni e la fierezza delle loro idee.

In seguito l'esegesi del Castello ci consente di fermare con sicurezza questo primo punto: e cioè che l'istanza neorealistica, da lui cosí felicemente formulata, risulta, ogni giorno, più esteriore ed arbitraria di fronte alle opere che aduna sotto la sua insegna.

Certo, osserva l'Autore, ciò che più colpiva in *Roma città aperta* era « *la verità dimessa dell'espressione, la quale giungeva ad umanissime rivelazioni psicologiche ed ambientali, ed in* Paisà *la verità carica di significati umani di quattro almeno dei sei episodi* ». Ciò non toglie che il clima di queste opere, pur essendo dovute allo stesso regista, rimanga *particolare* e che tra l'una e l'altra ci sia solo, come diceva il Croce, *una certa aria di famiglia* la quale è lungi dal costituire l'essenziale di esse. In ogni modo lo stesso episodio napoletano di *Paisà* andrebbe definito assai più come una esperienza magica anziché realistica se si pensa ai mille espedienti sottili ed estrosi che lo animano ed ai tanti portenti ed invenzioni umane che affascinano come un sortilegio il povero negro, quando insegue nel dedalo dei vicoli il piccolo ladro delle sue scarpe.

In effetti molti — come chi scrive — non esitarono a suo tempo a definire Rossellini un maestro dei colpi di obiettivo realistici, capace di effimeri momenti di inspirazione, sia pure geniale, ma nel resto un creatore quanto mai insicuro del suo

stesso mestiere. Questo giudizio è però smentito in parte se si passa da *Roma città aperta* alle mirabili scene di apertura di *Europa 51,* dove è presentata con profonda continuità di accento una pittura quanto mai riuscita del mondo contemporaneo alto-borghese, simboleggiato dall'estrema tensione della giovane protagonista, dilaniata tra le cure incessanti della mondanità ed i profondi affetti familiari. Queste scene hanno senza dubbio il rigore e la febbre dello stile stendhaliano: di un autore cioè la cui disciplina è assai lontana dalla sottomissione paziente alla realtà.

Ben vero vale la pena di continuare ancora un poco questa esemplificazione sulla scorta dei giudizi sempre pertinenti e duttili del Castello, per domandarsi che cosa hanno in comune i film di Rossellini con — per esempio — *La terra trema,* di Luchino Visconti. Forse, noi pensiamo, neanche quella *certa aria di famiglia* ricordata dal Croce. In effetti il film di Visconti viene irretrattabilmente definito dal Castello « *agli antipodi dello irrequieto spirito di improvvisazione di Rossellini, risultando invece un'opera elaboratissima con un raffinato senso della composizione* ». Dunque qualcosa di assai lontano dalla inconsueta semplicità *anti-intellettualistica* rimarcata dal Castello nella sua definizione del neo-realismo italiano.

Quanto a *Ladri di biciclette* lo scrittore giustamente pone in rilievo le doti di psicologo del regista (accanto a quelle di osservatore) le quali offrono a De Sica molte occasioni per rivelazioni singolarissime.

Nell'occuparsi poi dell'opera di Castellani, l'autore dichiara *Due soldi di speranza* un'opera alquanto vaga ed immotivata dal punto di vista realistico, mentre il suo fondo è essenzialmente fiabesco: fiabesco, noi aggiungiamo, nel senso delle grandi commedie shakesperiane e dove la piccola ragazza dei comuni vesuviani tiene un ruolo assai più vicino a quello di Titania, regina delle fate che a quello delle piccole spostate del dopoguerra di cui è pieno il cinema nostrano. Castellani infatti riesce a farci condividere il suo fervore, la sua felicità di espressione e tutte le tenerezze di una immaginazione brillante, aggiungendo alla vicenda reale un incanto dove l'etichetta realistica non c'entra affatto perché quest'incanto è solo frutto della più felice fantasia e della magia più esplosiva. In altri termini questa storia di tutti i giorni ha solo il tono che prenderebbe Ariel nel raccontarla.

Per concludere infine il nostro breve discorso su Castel-

lani ancora ci domandiamo come sia possibile credere a ciò che dice lo stesso regista di essere cioè partito da un punto di vista neo-realistico per il suo squisito *Giulietta e Romeo!* Qui è vero precisamente l'inverso e cioè che da una storia originalmente impiantata sotto il cielo italiano, Castellani ha tratto solo la materia di un balletto di forma e di colori, certamente squisito come dice Castello, ma che ai fini della insegna realistica differisce ormai tanto dalle altre opere della scuola, come un cartone di Disney da un documentario di Flaherty. In altri termini con la sua dichiarazione Castellani perpetua lo stesso equivoco fondamentale — recentemente denunciato da Giuseppe Sala su questa rivista — rappresentato soprattutto dalla confusione invalsa presso quasi tutti gli scrittori di cinema, tra il fiorire improvviso della cinematografia italiana del dopoguerra e l'indirizzo cosiddetto neo-realistico.

Parallela infatti la degenerazione della critica che ancora persiste ad esercitarsi sotto questa etichetta. Il sintomo peggiore è stato ben identificato da Guido Cincotti, laddove egli osserva che i sostenitori del realismo ad oltranza non si sono astenuti dal ridare alla formula preferita il più scombinato effetto retroattivo; al punto da poter sostenere che il problema centrale dell'Iliade è lo sbocco dei nuovi mercati per il capitalismo ellenico (!) e che Ulisse è una specie di commesso viaggiatore dell'intraprendenza commerciale dei Greci nel basso Mediterraneo! In verità non si riesce a capire — rileva Jean Alazard a proposito della storia ingaggiata — la ragione per cui i fattori economici dovrebbero avere la prevalenza sugli altri. La complessità del passato della umanità è invece tale che deve essere impossibile isolare questi fattori, per farne gli elementi essenziali della critica.

Per tornare al discorso sulla produzione cinematografica italiana degli ultimi dodici anni, il libro del Castello rappresenta pure il documento attuale di quanto la degenerazione realistica abbia contribuito alla inflazione qualitativa del film italiano, là dove lo scrittore osserva come in questa estrema fase di divulgazione cominciano ad inserirsi sulla sincerità dell'indagine *elementi romanzeschi* e *melodrammatici* più o meno vistosi. Tipico in questo senso *Il bandito* di Lattuada, opera viziata da simbolismi ed intrighi convenzionali. Il punto climatico di questa degenerazione si ha poi — osserva ancora il Castello — quando dal realismo vediamo sorgere... un nuovo divismo italiano, il quale presenta per lo più storie di sapore

fumettistico cercando di valorizzare il potere fisico di suggestione di attrici come Eleonora Rossi Drago (*Sensualità* di Clemente Fracassi), come Silvana Pampanini (*Un marito per Anna Zaccheo* di De Santis), come la Lollobrigida (*La romana* di Luigi Zampa).

La conclusione che noi, per nostro conto, formuliamo dopo la lettura di questo breve ma corretto lavoro critico di G. C. Castello — cosí severo e preciso — si racchiude nell'augurio che il cinema italiano possa evadere al piú presto da un realismo oggi cosí malamente inteso, e che esso faccia posto al sentimento della vita *tout-court*, la quale come lo spirito soffia *in ogni momento* ed *in ogni direzione*. Perché contrariamente a ciò che pensa qualcuno, rileva ancora il Castello, si possono fare eccellenti film anche *fuori del neo-realismo*. Io vorrei davvero porre questa osservazione in epigrafe alla storia del cinema italiano contemporaneo.

Roberto Paolella

MICHAEL ORROM & RAYMOND WILLIAMS: *Preface to film*, Film Drama Ltd., London, 1954.

Ogni volta che ci accade d'imbatterci in un libro come questo ci viene spontaneo di ringraziare il Signore perché ci ha fatto nascere in Italia, cioè in uno dei pochissimi paesi in cui il pensiero idealistico, pur con tutti i suoi limiti, ha definitivamente chiarito la parte della fantasia nella creazione artistica. E' la mancanza d'idee chiare su questo punto che ci fa considerare con scarso interesse buona parte di quanto si pubblica, in tema di estetica, nei paesi anglosassoni.

E' appunto il caso di questo « Preface to film » che tende sostanzialmente ad inquadrare il fatto cinematografico nello sviluppo storico d'un genere teatrale, il « dramma », traendone deduzioni alquanto puerili. Il libro si compone di due saggi distinti: il primo, « Film and the dramatic tradition », di Raymond Williams, che esamina appunto il cinema nella storia del « drama »; il secondo, « Film and its dramatic techniques », di Michael Orrom, che analizza le conclusioni del primo nei termini del linguaggio cinematografico.

Il primo equivoco dell'opera è nel concetto stesso di « drama », che risulta un genere teatrale non ben identificato, il cui fondamento Williams ravvisa nella « rappresentazione, o intenzione della rappresentazione; e nel processo d'imitazione »:

il che dice assai poco, come si vede. Certo, è ben arduo far rientrare le origini dello sviluppo drammatico del cinema in una formula siffatta che, fra l'altro, esclude dalle ascendenze cinematografiche fattori molteplici della cultura del nostro tempo, come quello fondamentale dell'influsso della narrativa. Questa cristallizzazione in formule empiriche è appunto tipica di certa critica anglosassone.

Il secondo e maggiore equivoco è quello di considerare, nello sviluppo del « drama », il realismo come riproduzione del reale. Donde, per rivendicare al cinema « l'espressione totale », cioè la normale libertà di fantasia creatrice, gli autori sono costretti a partire lancia in resta contro il realismo e a rivalutare l'espressionismo, il quale solo, a parer loro, non riproduce, ma inventa! Come se l'uno e l'altro non fossero entrambi fenomeni fantastici, come se il realismo trasfigurasse la sua materia meno dell'espressionismo! Quest'equivoco nasce, a quanto sembra, da una distinzione d'un empirismo grossolano: gli autori affermano infatti che mentre il cinema realistico ritrae degli oggetti veri, quello espressionistico ritrae invece degli oggetti inventati o dipinti. Fra l'altro, una distinzione del genere è improponibile sul piano storico, perché costringerebbe in un solo elefantiaco capitolo tutto il cinema non espressionistico, classificando alla stessa stregua di realisti Lumière, Dreyer, Lubitsch, Eisenstein e Rossellini. Il che è, quanto meno, una bella confusione.

La parte più valida del volume è, nel saggio del Williams, quella che analizza, nel teatro, il superamento del naturalismo per effetto d'un crescente interesse introspettivo. Ma anche questa è una ricerca sprecata, per varie ragioni: perché è ristretta al « drama », mentre elementi ben più significativi si potevano trovare nella narrativa (pensiamo a James); perché l'evoluzione antinaturalistica del teatro non è sufficiente a spiegare lo sviluppo drammatico del cinema; perché non sono sufficientemente approfondite le relazioni specifiche fra quell'evoluzione e questo sviluppo.

Franco Venturini

CARLO BATTISTI: *Il linguaggio del cinema* - Estratto da « Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere » - Firenze, 1956.

La diffidenza del mondo della cultura nei confronti del cinema è un fatto ben noto, ed è pertanto motivo di soddisfazione la pubblicazione del Prof. Battisti, già interprete di *Um-*

berto D, sulla natura e sulle caratteristiche del linguaggio filmico, in quanto testimonianza di un vivo desiderio, da parte di un esponente della cultura, di rendersi conto delle possibilità espressive di un linguaggio con cui ha avuto occasione di felice incontro. L'analisi delle peculiarità del linguaggio del cinema ha origini piuttosto lontane nel tempo, ed ha fornito occasione di dispute spesso vacuamente teoriche: poiché è ormai un fatto scontato che la differenziazione dei linguaggi può assumere un valore e un significato su un piano di ordine meramente semantico, con quanto di approssimativo ed empirico simili distinzioni pragmatiche sottintendono, ma è destinata a rivelarsi insufficiente su un piano teoretico di considerazione filosofica del fatto artistico. Il quale, nell'essere incontro di teoreticità e di praticità, di spiritualità e di naturalità, di particolare e universale, è in se stesso condanna di ogni classificazione. L'opuscolo del Battisti non è quindi risolutivo nella dibattuta questione dell'autonomia espressiva del linguaggio filmico, anche perché, sia detto ad onore dell'A., egli si limita, e lo dichiara, ad esaminare le caratteristiche meramente semantiche del linguaggio: la sua posizione di partenza muove dalle premesse del Calogero, riprendendo la distinzione di arti « del tempo » e di arti « dello spazio », e di tecnica interna ed esterna. Su tale posizione, che muove da sincere istanze fenomenologiche in un momento di assoluto dominio dell'estetica crociana, abbiamo già altra volta espresso il nostro dissentire: poiché essa, per rompere il cerchio chiuso dell'intuizione - espressione - linguaggio, finisce con l'accettare un « distinguo » fra tecnica interna ed esterna che non può non risolversi a tutto vantaggio della prima svilendo la seconda di ogni valore espressivo. Ad ogni modo l'argomentazione ha importanza relativa nei confronti della pubblicazione del Battisti che ha, come si è detto, obiettivi di indagine essenzialmente semantici: ed infatti pregevole è l'esame del significato dei termini grammatica, sintassi e stile. Viceversa l'esame della significazione del termine linguaggio soggiace alle aporie del Calogero: con l'accettazione della distinzione di due intuizioni, di cui la seconda si concreta nel linguaggio nella sua accezione consueta. Poiché è evidente che in tal modo la rivalutazione del valore espressivo del linguaggio rimane monca, rinviando costantemente ad una intuizione che è accettata come compiuta e perfetta: ed infatti l'A. ricade nell'equivoco di escludere dall'arte la razionalità. Nell'analisi specifica del linguaggio filmico, pur non accettando la premessa

del Battisti che « *una delle sue caratteristiche fondamentali è quella della personalizzazione di questa immagine, ideata e maturata nella mente del librettista attraverso l'attività individuale del regista e la collaborazione collettiva degli interpreti* », e pur non concordando sull'« irrazionalità » dell'espressione filmica (attributo troppo generico e indimostrato), occorre riconoscere l'acutezza di esame sulla natura delle reazioni psicologiche dello spettatore e l'impegno posto dall'A. nel proporre lo studio dei rapporti tra rappresentazione visiva e parola, e tra rappresentazione visiva e musica e rumori. Per quanto discutibile, per le ragioni sudette, interessante è la conclusione a cui perviene l'A. nei confronti « dell'estetica del film », cioè della sua capacità espressiva, che risiederebbe « *in una duplicità di elementi costitutivi d'azione psicologica che è senza riscontro negli altri tipi di linguaggio, tolto quello del canto* ». Nel cinema la coesistenza della rappresentazione visiva con la parola, il suo essere cioè nello spazio e nel tempo, costituirebbe la più profonda ragione di dominio psichico sullo spettatore. Non concordi ci trova invece l'affermazione che « *il concetto dell'individuale, che è così importante in altre arti, è qui sostituito non dalla somma ma dalla compenetrazione di diverse individualità* », poiché se è vero che la collaborazione rimane un elemento fondamentale della realizzazione filmica, quando essa raggiunge l'arte questa non può riconoscersi che nella individualità di un autore: e di ciò sembra rendersi conto lo stesso A. quando, sulle orme di Morpurgo-Tagliabue, afferma che « *la struttura stilistica di quelle figure che individuano un'immagine è personale e perciò questo lato del linguaggio estetico non è esplorabile se non come esperienza artistica individuale* ».

Nino Ghelli

AUTORI VARI: *Theatre Arts Anthology* - Edizione Theatre Arts Books, New York - A cura di Rosamond Gilder, Hermine Rich Isaacs, Robert M. MacGregor, Edward Reed.

Lodevole iniziativa quella di riunire in un unico volume alcuni tra gli scritti più significativi apparsi, dal 1916 in poi, sul periodico statunitense « Theatre Arts ». « A record and a prophecy » è il sottotitolo del libro; e veramente esso presenta caratteri di indubbio interesse, specialmente dal punto di vista storico. Le firme che vi compaiono sono state scelte tra le più note del mondo teatrale e cinematografico, da Robert E. Sher-

wood a Louis Jouvet, da William Saroyan a Dudley Nichols, da Paul Rotha a Thornton Wilder ed ai molti altri che compaiono in questa antologia, divisa in tredici capitoli, a seconda degli argomenti trattati. Ecco i loro titoli: I: *The Dwelling Place of Wonder;* II: *History;* III: *Playwrights and Playwriting;* IV: *Music and the Dance;* V: *Actors and Acting;* VI: *The Film;* VII: *Scene and Costume Design;* VIII: *Architecture;* IX: *Radio and Television;* X: *Tributary Theatre;* XI: *Directing and Producing;* XII: *The Films in Review;* XIII: *Broadway in Review.*

Abbiamo voluto elencare i vari capitoli di cui il libro si compone perché essi ci paiono di per sé indicativi circa il contenuto di questa raccolta di saggi e articoli, che per la maggior parte riguardano il teatro. Articoli e saggi critici e storici, alcuni dei quali, e per l'importanza dell'argomento e per l'autorità dell'autore, rivestono caratteri di notevole importanza. (Tra questi, è sufficiente ricordarne qualcuno: il « pezzo » di Louis Jouvet, intitolato « Success: The Theatre's Only Problem »; quello firmato da Jean Paul Sartre ed intitolato « Forgers of Myths; The Young Playwrights of France » e molti altri, i cui autori rispondono ai nomi di G. B. Shaw, Sergei Eisenstein, Cedric Hardwicke, Irving Pichel, Jhon Gielgud, Agnes De Mille ecc....). Ma logicamente in questa sede dobbiamo limitarci ad accennare brevemente agli argomenti che riguardano piú da vicino la settima arte. Al cinema infatti sono dedicati due capitoli. Il primo, « The Film », comprende scritti di vario genere che vanno dall'elogio funebre, ad opera di Dudley Nichols, di un noto critico cinematografico americano (Henley James) all'esame dell'opera di Walt Disney, autore Christopher La Farge. Joseph Freeman tratta dei « Biographical Films », citando e prendendo come base del suo fiscorso film come *The life of Emil Zola, The Story of Louis Pasteur, Hamlet, The Birth of a Nation, The Private Lives of Elizabeth and Essex, Citizen Kane.* Ma il documento piú interessante di questo capitolo è costituito dalla pubblicazione di tutta la corrispondenza intercorsa tra il commediografo Wilder ed il produttore cinematografico Sol Lesser ai tempi in cui quest'ultimo si apprestava a portare sullo schermo *Our town.* Ed infatti « Our Town - From Stage to Screen » si intitola la raccolta di queste lettere, già pubblicata una quindicina di anni or sono dalla rivista « Cinema », quanto mai indicative per puntualizzare i rapporti che generalmente intercorrono tra soggettista e produttore: il primo, che cerca di salvaguardare la sua creatura, il secondo che cerca di fargli presente le esigenze del

pubblico... Infine tutto si concluderà con un compromesso da parte di entrambi. Nel secondo capitolo dedicato al cinema, ed intitolato « The Films in Review », Otis Ferguson (« Hollywood's Gift to Broadway ») giunge ad alcune interessanti osservazioni, a proposito di film come *Mutiny on the Bounty, The 39 Steps, A Night at the Opera* e le varie versioni di *Crime and Punishment,* mentre Morton Eustis prende in esame due film, *Mr. Smith Goes to Washington* di Capra e *Ninotchka* di Lubitsch, soffermandosi in particolare su Greta Garbo, interprete del secondo film. Altri film sono oggetto di attenzione da parte di altri critici: C. A. Lejeune esamina due film inglesi, precisamente *Henry V* di Olivier e *The Way Ahead* di Carol Reed. (« ... *Henry V is, without a doubt, the most glowing film enterprise of the year in England. But if I were asked to name the film that seemed to me our best all-around job of work, I should unhesitatingly pick* The Way Ahead, *the study of the evolution of a civilian into an invasion soldier*...).

H. R. Isaacs brevemente tesse gli elogi di *Les enfants du Paradis* di Carné ed esamina con una certa acutezza il film di Wyler *The Best Years of Our Lives.* Altri film esaminati dalla autrice sono, tra gli altri, *Boomerang* di Kazan, *Odd Man Out* di Reed, soffermandosi particolarmente sulla recitazione dei vari interpreti. Arthur Knight brevemente parla di un film in 16 mm., intitolato *Boundary Lines,* proiettato con molto successo in vari « clubs, churches, schools and adult forums ». Conclude il capitolo Siegfried Kracauer con « Filming the Subconscious », una disamina di alcuni noti esempi di film surrealisti e astratti, come *Dreams That Money Can Buy, Abstract Film Exercises* e altri lavori noti in America. La conclusione di questo saggio è che « ... *Modern art, as it appears in this film, intertwines the region of pure forms with the virgin forest of the human soul. What lies between — the vast middle sphere of conventional life — is tacitly omitted or overtly attacked*... ». Come si vede, il contenuto di « Theatre Arts Anthology » è molto vario ed è quasi sempre interessante, anche se spesso l'esame dei vari film approda a delle conclusioni, a delle affermazioni discutibili o comunque per noi scontate. Naturalmente maggior spazio vi è dedicato al teatro, sul quale qui troviamo saggi critici e storici di notevole portata.

Tuttavia anche la parte cinematografica, della quale ab-

biamo dato soltanto cenni indicativi, merita la nostra attenzione per la varietà dei temi trattati, per i nomi di certi autori e per alcune conclusioni davvero rimarchevoli.

Massimo Scaglione

ELIO PETRI: *Roma ore 11* - Prefazione di Cesare Zavattini e Giuseppe De Santis - Edizione « Avanti! », Milano-Roma, 1956.

Quando Giuseppe De Santis e i suoi sceneggiatori pensarono di realizzare un film dalla tragedia di Via Savoia, stesero un soggetto di fantasia su quattro o cinque ragazze coinvolte nel tragico crollo. Ma, *enfin Malherbe vint!,* arrivò Zavattini e ritenne che non si potesse fare a meno di condurre un'inchiesta sui casi *veri* delle ragazze *vere* che, la mattina di lunedì 15 gennaio 1951, erano andate a chiedere un posto di dattilografa. Accolta con entusiasmo la proposta, ecco entrare in scena il 22enne Elio Petri. Fino a quel momento — ce lo narra la controcopertina — egli non aveva altri meriti se non quello di essere un *autodidatta,* la cui *educazione,* però, risentiva *profondamente delle esperienze politiche e di classe da lui vissute come militante del P.C.I.* Vogliamo aprire una breve parentesi per accennare al singolare criterio con cui certi uomini di cinema hanno arricchito di nuovi *quadri* il cinema italiano? Petri, forte della sua carta da visita di militante del P.C.I., è diventato con l'inchiesta sceneggiatore, abbracciando una professione la cui agevolezza è confermata dalla deliziosa pigrizia degli sceneggiatori di nostra conoscenza. E continua ad esercitare. Ora sul cinema italiano piove e diluvia e tra poco quasi tutti dovremo cambiare mestiere. Per molti di noi ci sarà sempre un'impiego di *gruppo A,* ma che ne sarà degli autodidatti? Sono casi umani appassionanti. Ne facciamo un film, o è meglio chiudere la parentesi?

Torniamo in argomento. Petri si mise all'opera, e con buon metodo. Il materiale da lui raccolto, frutto di una trentina di interviste, è compendiato nel volumetto di cui ci occupiamo e De Santis, nella prefazione, afferma che gli fu utilissimo, anzitutto perché « *ha confermato le nostre intuizioni, fornito un materiale di base, suggerito un tono, una colorazione, ampliato i nostri punti di vista* », e poi perché rappresenta « *un bagno concreto in una realtà senza mezzi termini* ». Non abbiamo diffi-

coltà a credere nella buona fede del regista, rimarrebbe però da vedere quanto di questo materiale è stato utilizzato e se sia stato, o meno, trasfigurato a dovere. Ma questo non è compito nostro. Completamente unitili, anzi soavemente svaporate, sono le tre paginette scritte da Zavattini a Cuba e, anch'esse, apposte a mò di prefazione. Vi si parla di *metanio* e delle origine del neorealismo cubano.

I personaggi femminili che sfilano tra le pagine di Petri, risultano in genere interessanti. Tra quelli che sono rimasti nel film il più patetico e anche il meglio descritto ci sembra quello di Teresa, alle prese con un principale meridionale, che forse sarà inventato, ma è una figura simpaticamente tratteggiata. Purtroppo l'autore dell'inchiesta si deve dire l'ha compiuta da un angolo di visuale assai ristretto, troppo smaccatamente partitico, animato da un continuo odio nei confronti delle classi sociali più elevate. Accanto alle ragazze vittime compare tutta una società da inorridire. Commendatori sudaticci di nulla interessati se non delle grazie delle dipendenti, uomini di cinema dediti esclusivamente al traffico di fotografie sconce, monache dagli istinti innominabili, borghesi deboli ed ipocriti, democristiani ricattatori, liberali gestori di case equivoche! Un guazzabuglio sociale in cui neanche le ragazze vengono trattate con un minimo di calore umano, anzi i loro profili assumono strane deformazioni patologiche, non riscattate neppure da un tono letterario almeno piacevole. Se ne deve purtroppo dedurre che l'inchiesta, se è stata utile ai realizzatori del film, non lo sarà altrettanto all'incauto lettore, il quale potrà solo ammirare nel Petri un certo spiritaccio giornalistico, ma non si sa come farà a riconoscergli qualità di scrittore, o quanto meno di polemista efficace. Tanto sarà invischiato in un clima di morbosità assai spesso sconfinante in sottile pornografia, in un periodare attaccaticcio che spessissimo non ha neppure il dono della spontaneità, in un'aggrovigliata serie di considerazioni critiche per la cui formulazione al giovane autore è mancato quanto meno il polso.

Rimane, a distanza di anni dal film, un senso vago di disagio che non è certo la *pruderie* dei bempensanti, ma nasce spontaneo dalla constatazione che da un fatto terribilmente drammatico come quello di Via Savoia, siano emersi solo degli aspetti parziali e non sappiamo quanto deformati. Oltre alla pietà per la giovanetta morta, l'unica che sia stata davvero *lasciata in pace*. Per concludere, tornando a Elio Petri, se-

gnaleremo ai lettori che dopo la meticolosa ricerca di *Roma ore 11,* la sua vena di giornalista *engagé* sembra essersi esaurita. Divenuto, come accennavamo, sceneggiatore, abbiamo recentemente ritrovato il suo nome sui titoli di testa di *Quando tramonta il sole* di Guido Brignone. Non è comunque da escludere che in questo film napoletano, dove si è tentato di incastrare il filone Abbe Lane nella vita semplice del povero Salvatore Gambardella, gli vada attribuita la paternità di quella scena fortemente sociale in cui i suonatori di pianole entrano in sciopero e prendono a pomidorate l'editto prefettizio.

Fabio Rinaudo

I FILM

Les Grandes Manoeuvres
(Grandi Manovre)

Origine: Francia-Italia, 1955 - *Produzione*: Filmsonor - Rizzoli Film - *Soggetto, sceneggiatura, regia*: René Clair - *Collaborazione alla sceneggiatura*: Jérome Geronimi, Jean Marsan - *Fotografia (in Eastmancolor)*: Robert Le Febvre, Robert Juillard - *Scenografia*: Léon Barsacq - *Costumi*: Rosina Delamare - *Musica*: Georges Van Parys - *Montaggio*: Louise Hautecoeur - *Attori*: Michèle Morgan, Gérard Philipe, Brigitte Bardot, Jean Dessailly, Yves Robert, Pierre Dux, Jacques François, Lise Delamare, Jacqueline Maillan, Simone Valère, Magali Noël, Raymond Cordy.

Di un sopravvenuto manierismo di Clair, e del suo soggiacere a certe suggestioni puramente formali e ritmiche, *Belles-de-nuit* era una testimonianza in un certo senso importante, anche quale conferma inconfutabile della impossibilità per l'arte di prescindere da una certa umanità. *Les grandes manoeuvres* parrebbe essere una conferma della necessità per Clair di un ritorno ad un esame piú studioso dei suoi personaggi, e di una diversità di accento sentimentale. *Les grandes manoeuvres* è quindi una data importante nella lunga filmologia dell'autore: essa è infatti la prima opera clairiana in cui sia presente un accento decisamente drammatico, non limitato ad una sola sequenza come in *Quatorze juillet*, e non risolto in digavazioni fumistiche come in *La beauté du diable*. Clair ha sinceramente sentito il fascino della storia del don Giovanni che, preso autenticamente per la prima volta nel suo stesso gioco, sente drammaticamente la solitudine a cui lo condanna l'usura delle parole di cui troppe volte si è servito; non ha avuto però il coraggio di giungere sino in fondo, di romperla con la suggestione ormai esteriore del clima delle sue opere precedenti, di accettare in pieno il clima drammatico. *Les grandes manoeuvres* risente di quest'incertezza di atteggiamento e si muove in un clima non sempre sincero; fatuo e leggero all'inizio — una s quenza stupenda del miglior Clair, dallo straordinario ritmo e dall'eccellente risalto cromatico — e pe: tutta la prima parte; impegnato e drammatico nel finale. Il film manca quindi di una unità di misura sentimentale che ne costituisca la matrice stilistica: la vicenda si muove in un'atmosfera ambigua, che potrebbe definirsi grottesca soltanto per l'incontro, talvolta ad-

dirittura fortuito, di elementi satirici e burleschi con elementi decisamente drammatici; senza però che in tale incontro sia sempre individuabile una precisa intenzione espressiva. Il dramma giunge nel film in ritardo, quasi alla fine, non convenientemente preparato né umanamente approfondito, ed è, di conseguenza, sbrigativamente e superficialmente risolto, ma l'importanza che esso assume nella vicenda finisce però con il rendere il resto quasi un divertimento o una giocosa evasione, sempre di estremo gusto ed intelligenza e spesso sul filo della leziosità. Ed una testimonianza «a posteriori», di straordinaria evidenza, di quanto si è detto la offrono le modificazioni progressive in direzione ottimistica che, dal primo soggetto alla sceneggiatura alla realizzazione, è venuto subendo il finale del film: Clair, da uomo intelligente e di gusto, si è infatti reso conto che il tono leggero del film avrebbe reso addirittura assurdo il suicidio della protagonista (come avveniva nel primo soggetto in cui la finestra della stanza della suicida, aperta per far fuggire il gas, legittimava nell'ufficiale un'assurda speranza di macabro e amarissimo sapore), e perfino il finale di un deciso distacco dei due protagonisti gli è parso eccessivo: ha preferito infatti una conclusione che nella sua ambiguità riflette puntualmente il disperdersi in fase espressiva dell'originaria autenticità dell'autore. Da un tale fondamentale difetto originano tutti gli squilibri e le deficienze strutturali del film, il cui andamento unitario è di frequente compromesso da diversivi di vario ordine, sempre al limite del compiacimento figurativo e del gioco intellettualistico fine a sé stesso. I personaggi principali, e particolarmente quello maschile, anche perché servito da una interpretazione di Gérard Philipe di gran lunga inferiore a quella della Morgan, appaiono spesso generici e contraddittori, le loro reazioni psicologiche non ben motivate, il loro agitarsi drammatico retorico e di maniera. Nel procedere della vicenda, il film si fa di continuo più stanco e incerto, e Clair cerca una certa vitalità drammatica in una concitata esteriore declamazione: e sembra incredibile che un autore del talento di Clair abbia ritenuta accettabile una scena di maniera come quella della «chiarificazione» tra i due protagonisti, o peggio come quella piuttosto melodrammatica dell'addio tra i due. L'ambiguità espressiva e l'incertezza sentimentale di Clair è palese anche dall'esame della sceneggiatura che, pur letterariamente pregevole e raffinata e pur ricca di gags divertenti (tra cui eccellenti quello del palco a teatro, e dell'incontro tra le due dame con identico cappello), risente talvolta della difformità di clima emotivo creatasi tra il nuovo Clair e quello delle opere precedenti. Tuttavia non mancano nel film testimonianze vive di un gusto figurativo eccellente, che utilizza in modo sapientissimo il colore in una «riduzione» cromatica a tre tonalità fondamentali (rosso - nero - crema), di un senso del ritmo talvolta perfetto, come nella parte iniziale in cui l'equilibrio tra il dinamismo interno ed esterno del quadro è addirittura stupefacente e in cui i tempi e la forma degli attacchi creano una magnifica fluidità narrativa, e di un sapientissimo uso degli elementi sonori, dal dialogo raffinato ed elegante alla musica pienamente aderente ad un certo clima emotivo e perfino ai rumori (gag dello scricchiolio della sedia a teatro). Nonostante gli accennati difetti *Les grandes manoeuvres* ha comunque

il grande merito di non essere, come le due precedenti di Clair — *La beauté du Diable* e *Les belles-de-nuit* — un'opera tutta di intelligenza: nei suoi errori si avverte il palpitare di un sentimento, amaro e doloroso, che vorrebbe infrangere, ma non ne ha ancora la forza, una certa prospettiva espressiva finora seguita dall'autore. Un film di transizione a nostro avviso, che è probabile premessa ad un Clair drammatico.

Marguerite de la nuit
(Margherita della notte)

Origine: Francia-Italia, 1955 - *Produzione*: S.N.E.G. Gaumont Actualité - Del Duca Film - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Pierre Mac Orlan - *Riduzione e sceneggiatura*: Ghislaine Autant-Lara, Gabriel Aout - *Regia*: Claude Autant-Lara - *Fotografia (in Eastmancolor)*: Jacques Natteau - *Scenografia*: Max Douy - *Musica*: Lucien Cloërec - *Attori*: Michèle Morgan, Yves Montand, Palau, Jean-François Calvé, Massimo Girotti, Jean Debucourt, Louis Seigner, Jacques Clancy, Hélène Tossy.

E' veramente inspiegabile come un autore che aveva dato prova in *Le diable au corps* di una autenticità etica e di una coerenza stilistica assolute possa essere pervenuto fino all'estremo limite dell'intellettualismo di maniera e del formalismo decadente di questo *Marguerite de la nuit.* Opera falsa e barocca, pretensiosa ed assurda, in cui deteriori suggestioni letterarie sono poste al servizio di un intellettualismo fumoso e scaduto. La parabola continuamente discendente di Autant-Lara fino al glaciale formalismo di *Le rouge et le noir,* del cui equivoco fondamentale abbiamo largamente trattato in altra ocasione, e fino al cattivo gusto, in senso autenticamente culturale, di *Marguerite de la nuit,* ripropone in modo quanto mai interessante il problema dell' autenticità creativa nell'arte, intesa come risoluzione della costante tensione dell'esistenza verso l'Essere; autenticità creativa che, in quanto fedeltà dell'esistenza al suo principio ontologico, non può mai mancare a fondamento della creazione artistica, intesa come valore, anche se è necessario che trovi espressione in una assoluta coerenza stilistica cioè capacità espressiva. Autenticità che trova la sua testimonianza nello stesso concreto esistere dell'opera d'arte, al di là di ogni atteggiamento o modo di vita dell'autore in quanto esistenza, al di là di ogni sua programmatica dichiarazione. Nel mistero dell'esistenza, intesa nel suo continuo dinamico evolversi, è infatti impossibile precisare o definire l'autenticità in forma durevole: essa si attua in modo continuamente mutevole, a volte contro ogni intenzione dell'autore, come riprova dell'ontologico fondamento trascendentale dell' esistenza. Così in *Le diable au corps* la dichiarata antireligiosità di Autant Lara uomo, palese del resto in tutte le altre sue opere, finiva con l'essere annullata nella coerenza di un'espressione stilistica che, al di là di certe suggestioni psicologiche e al di là del « contenuto » meramente narrativo del soggetto, era un commosso invito ad una piú ampia solidarietà umana ed un severo giudizio sulla precarietà delle passioni di fronte alla tremenda concretezza della morte vista come momento supremo e fragile della possibilità di incontro dell'esistenza con l'essere. Da quell'occasione

creativa felice, che riscattava la sostanziale anonimia morale del romanzo di Radiguet, Autant-Lara transitava al gioco squisito e sottile di *Occupe-toi-d'Amelie,* in cui la satira di costume non perveniva a concretarsi in una sentita partecipazione umana, e in cui il miracoloso equilibrio ritmico finiva col rivelarsi un gioco piuttosto sterile anche se di eccellentissimo gusto. Poi era la decadenza più aperta: il freddo e anonimo *Le bon Dieu sans confession,* il grossolano e retorico *L'auberge rouge,* il frigido e formalistico *Le rouge et le noir,* l'intellettualistico e stanco *Marguerite de la nuit.* Il quale, nell'atmosfera di tarda avanguardia a cui sembra ispirarsi, costituisce un significativo ritorno alle origini dell'autore, all'epoca di *Faits divers,* in cui certi pretensiosi intellettualismi venivano equivocati con la cultura, e certi arabeschi figurativi scambiati per arte. In *Marguerite de la nuit,* Autant-Lara ha curiosamente combinato una tale atmosfera, e il termine « curiosamente » è riferito alla sua indubbia intelligenza e gusto, con quella di un tardo espressionismo: la insistenza dei rossi sfondi dichiaratamente di cartapesta, la presenza di scenografie bizzarre dalle vie contorte e dalle case sbilenche, il costume degli interpreti, il trucco spettrale di certi personaggi, la lucida e sterile geometria degli interni, la dichiarata irrealtà degli ambienti e del muoversi dei personaggi, richiamano immediatamente le immagini del *Caligari.* Ma si tratta di una rievocazione puramente esteriore: ché un tal clima, al di fuori di una giustificazione storica ed espressiva, non può non risultare grottesco, specie se posto al servizio di una vicenda sorprendentemente vicina a quelle care al Carné della decadenza, quando il suo intelletualismo congenito andava svilendosi nelle fumisterie di *Les visiteurs du soir* o di *Les portes de la nuit.* Con l'aggravante per Autant-Lara che al suo fianco non è un letterato sottile e smaliziato come Prévert e che, di conseguenza, il clima letterario e intellettualistico di *Marguerite de la nuit* è spesso da romanzo di appendice. L'equivoco personaggio che regge le fila del racconto, incarnato da un impagabile Montand che sembra faccia la caricatura a quel che il personaggio avrebbe dovuto essere, è claudicante ad indicare il piede caprino che tradisce la sua origine infernale, il giovi[illegible] perduto gestisce come certi filodrammatici nei panni dei personaggi di Sartre; il sacerdote, se[illegible] vito con assoluta inespressività da Girotti, ricorda quelli dei libretti da opera lirica. In quanto all'ambiente e ai personaggi di contorno, essi costituiscono un fulgido esempio del limite di disumanità cui può giungere il frigido cerebralismo di un autore: basti pensare al trito convenzionalismo di quel « *cabaret* » che dovrebbe rappresentare una trasposizione terrena dell'inferno, in chiave sartriana. In un tale insieme di elementi e di personaggi convenzionali e retorici, l'unico a vestirsi di una certa credibilità e coerenza è quello della protagonista, anche per merito della sensibilità e della intelligenza della Morgan: ma anch'esso è insufficientemente definito nei caratteri essenziali, tutto astratto simbolistico e privo di un « background » umano, al pari degli altri, ed è c[illegible]munque in stridente contrasto, per la carica di passione uamana che vorrebbe sottintendere, con l'atmosfera allegorica e rarefatta in cui si muove il film. Il quale procede in uno svilgimento narrativo sta[illegible]co e anonimo, dagli sviluppi casuali e assurdi, in cui tutto è gratuito e imprevedibile, eppure tutto è scontato, privo di una direttiva unitaria e di una coerenza anche

merамente logica. Soltanto nel finale, in cui l'incalzare di una serie di avvenimenti testimoniano la presenza di un destino cieco ed implacabile, che richiama ancora una volta il mondo di Carmé, la vicenda sembra accendersi di un palpito di sincera emozione e il personaggio della protagonista investirsi di un barlume di umanità: ma è ormai troppo tardi per conferire una credibilità espressiva ed una risonanza umana ad una storia tutta costruita su un freddo intellettualismo e su un divertimento formale e da cui evidentemente l'autore è del tutto estraneo.

Del film non restano quindi che talune preziose ricerche formali, soprattutto nell'uso inconsueto di certi arditi accostamenti cromatici, certe intelligenti soluzioni scenografiche e soprattutto di costume, che tradiscono in modo evidente l'origine del regista, alcuni suggestivi impieghi del commento sonoro: troppo poco, ovviamente, per compensarne gli enormi errori di struttura, l'anonimia di impiego degli elementi di linguaggio, gli squilibri di ritmo; e comunque ragioni sufficienti a render vivo rimpianto per l'inautentico disperdersi dell'autore.

Die Ratten (I topi)

Origine: Germania Occ., 1955 - *Produzione*: CCC Herzog Film - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Gerard Hauptman - *Adattamento e sceneggiatura*: Jochen Huth - *Regia*: Robert Siodmak - *Attori*: Maria Schell, Curd Jürgens, Heidemarie Hatheyer, Gustav Knuth, Ilse Steppart.

Da ormai molti anni Robert Siodmack non fa che riesplorare alquanto stancamente i termini del suo momento creativo migliore che coincide con il periodo di massimo fulgore del cinema « nero ». Indubbiamente anche *The spiral staircase, The killers, The cry of the city* sono film largamente sopravalutati in quanto certe suggestioni di atmosfera e certe abili soluzioni narrative mascheravano soltanto esteriormente la carenza di umanità dei personaggi e della vicenda, ma almeno queste opere mostravano un rigore linguistico e una intensità di racconto, anche se spesso esteriore, meritevoli di attenzione e addirittura di studio quando, sostanziandosi di una più viva umanità, pervenivano alla creazione di frammenti eccellenti (la sequenza iniziale in *The killers,* quella agghiacciante dell'operazione chirurgica in auto in *The cry of the city,* quella della muta chiusa in casa in *The spiral staircase*). Nonostante il lauro conseguito in uno dei tanti pseudo-festivals, *I topi* è opera che denuncia chiaramente i termini della inequivocabile decadenza dell'autore, il suo rifarsi a soluzioni drammatiche tutte di maniera, il suo confondere l'approfondimento umano con la emotività esteriore del melodramma e del romanzo d'appendice. Tutto sembra ormai obbedire in Siodmack ad esigenze di ordine retorico, perfino le ricercatezze formali, fotografiche e luministiche, che vorrebbero conferire un apparente risalto a situazioni narrative e a personaggi privi di una dinamica e di una tensione drammatica. La melodrammatica vicenda che costituisce la struttura narrativa della vicenda è pretesto per l'autore per la ricerca di fattori emotivi dichiaratamente spettacolari che traggono spunto di esteriore tensione da un'atmosfera ricca di suggestioni formali di cui i chiari antecedenti possono farsi risalire al lontano periodo dell'espressionismo tedesco. E' evidente però, ad un esame appena appro-

fondito, che i forti contrasti luministici, le ricercate composizioni figurative, le inconsuete scenografie, costituiscono soltanto espedienti per conferire una veste intellettualistica ed una apparente consistenza drammatica ai personaggi: basti pensare alla sequenza del parto della protagonista in cui i complicati movimenti della camera, l'impiego vagamente surreale dei manichini, la presenza di una scenografia barocca, il « flou » fotografico, non riescono a conferire alcuna autentica emozione alla vicenda. I personaggi sono infatti convenzionali e schematici, privi di un'autentica problematica e di una umana complessità: quando non decadono nel piú superficiale cliché, divengono simbolici e pretensiosi; il loro dramma non si concreta in conflitti di umana dolorosità ma è esteriormente e concitatamente declamato. Nella figura della protagonista, cui la eccellente Maria Schell ha prestato un impegno talora eccessivo che ha portato pericolosamente il personaggio al limite del gigionismo in talune sequenze, manca la fondamentale premessa al suo dramma, e cioè la felice e trepida attesa di una maternità che sia la testimonianza viva in lei della presenza dell'uomo amato, maternità ai cui diritti rinuncia soltanto in un attimo di chiusa disperazione. Altrettanto insufficientemente definito è il carattere dell'antagonista che ingiustificatamente assume d'un tratto accenti di deviazione psichica che svuotano di contenuto drammatico le sue reazioni. Per non parlare della retoricità talvolta risibile del personaggio del fratello, nei confronti del quale la figura di Jürgens è evidentemente troppo matura e massiccia, e della superficialità di quello del marito, generico e schematico in ogni reazione. In tale carenza di approfondimento psicologico e di umanità dei personaggi vanno ricercate le cause delle deficienze strutturali della storia che dopo una partenza piuttosto felice e intensamente drammatica decade in sviluppi retorici e melodrammatici cui non manca nemmeno l'intervneto di gratuiti elementi « polizieschi » per risvegliare l'interesse spettacolare. Ed il finale, nel suo convenzionale « accomodamento » di ogni conflitto con giusta punizione dei colpevoli, offre la misura della estraneità spirituale dell'autore nel proporsi il dramma in senso autenticamente espressivo. Piú che negli esibizionismi formali, o nelle ricerche scenografiche, i pregi del film vanno pertanto identificati in quei momenti in cui l'invenzione dell'autore riesce a tradurre in evidenza visiva, e quindi in forza drammatica, il conflitto dei caratteri: nella scena del colloquio tra le due donne in cui il passaggio dall'una all'altra del lavoro all'uncinetto acutamente identifica l'alterno prevalere nel turpe mercato; nella felice identificazione della mastodontica lentezza del furgone con la pesante ottusità del marito; nell'impiego acuto della angolazione dall'alto nel finale. Ma sono rare occasioni, insufficienti ovviamente a compensare gli squilibri ritmici, la frequente genericità di impiego degli elementi espressivi del linguaggio, la gratuita pretensiosità del dialogo che sembra denunziare didascalicamente i termini di un impegno a cui l'autore non è rimasto fedele.

N. G.

La Televisione

Anche a Chicago nascon le violette

Avventura televisiva in due tempi di Alberto Casella.

Interpreti: Tino Carraro, Luigi Pavese, Adriana Sivieri, Giulia Lazzarini, Corrado Pani, Mario Feliciani, Marina Taveri, Aldo Barberito, Arturo Bragaglia, Nietta Zocchi, Ileana Ghione. Roberto Bertea, Michele Riccardini - *Regia*: Guglielmo Morandi.

Questa edizione televisiva della commedia del Casella vecchia ormai di venti anni, a cui è stata data la definizione, non sappiamo se ambiziosa o bislacca, di « avventura televisiva », ci riporta a quell'ambiente cosí di moda appunto nel periodo in cui usci l commedia, della Chicago dei gar sters, delle grassazioni, delle car tanti piene di fascino e di veleno, delle lotte sanguinose e senza quartiere fra bande rivali.

In questo ambiente putrido, ci dice il Casella, fioriscono dei fiori, delle violette per essere esatti, e nel nostro caso la violetta è Delly, la figlia di un pasticciere che ogni sabato sera deve pagare speciali tasse a una certa gang di « protettori » volontari.

Dolly è una divoratrice di romanzi polizieschi e quando, per uno strano caso, può venire a contatto con il mondo dei gangsters, ne è felice.

Però Dolly, abbiamo detto, è un fiore delicato e profumato e Jim Fremlin, il capo della gang, ne resterà conquistato.

Ma come Dolly non potrà mai essere la moglie di un gangster, cosí Jim non saprà mai rassegnarsi alla piatta vita del borghese. Ed entrambi ritornano nel loro ambiente naturale, l'uno nei bassifondi e l'altra nella pasticceria di suo padre.

Non tutto nella commedia di Casella è risolto felicemente e il processo per esempio di endosmosi e di esosmosi tra il mondo dei gangster e quello medio borghese dei Morton è reso più con battutine leggere e prive di qualsiasi impegno che con un benchè minimo tentativo di indagine psicologica. Cosí in generale i caratteri dei personaggi sono tratteggiati con una certa superficiale levità di tono che a volte rende quasi incredibile la vicenda stessa.

Questo lato negativo della commedia è divenuto invece nella edizione televisiva curata dal Morandi un elemento positivo, giacché il Morandi è partito da esso per portare tutto il dramma su un piano di commedia satirica brillante, ed a tratti quasi di balletto.

Il tentativo non gli è del tutto riuscito per la scarsa efficacia che ha il dialogo e per il tecnicismo narrativo troppo semplicistico.

Ottima Dolly la Lazzarini, attrice uscita dal Centro Sperimentale di Cinematografia, e alla quale potrebbero essere affidate con vantag-

gio parti molto piú impegnative. Bene anche il Roberto Bertea che ci ha dato di Jerry una caratterizzazione piana ma efficace. Il Pavese invece ha calcato un po' troppo i toni nell'interpretazione di Blace Morton seguendo lo schema di alcune sue fortunate spettacolarmente, ma molto discutibili criticamente, caratterizzazioni cinematografiche.

In quanto poi alle modifiche apportate al copione del Casella, che dovrebbero giustificare la definizione di avventura « televisiva », dobbiamo constatare con rammarico che esse sono state dettate ancora una volta da esigenze tecniche imposte dallo spettacolo televisivo a ripresa diretta e non da esigenze espressive derivate dalla coscienza delle possibilità di linguaggio proprie della televisione.

Per esempio nel primo atto si doveva passare dall'interno della pasticceria all'interno della casa dei Morton, gli attori dovevano cambiarsi d'abito, le telecamere cambiare posizione: ebbene si inserisce una scena (o meglio una inquadratura) assolutamente ingiustificata di una ragazza che canta in un locale di Chicago.

Perché non compiere uno sforzo un pò maggiore, e cercare di rendere funzionale ed espressivo ciò che è imposto da un limite di un particolare tipo di spettacolo televisivo?

A volte vien fatto di pensare che quella della televisione si più che una crisi di programmi e di idee, una crisi di fiducia e di coraggio.

L'inseguimento.

Originale televisivo di Riccardo Bacchelli.

Interpreti: Mario Scania, Renato De Carmine, Anna Saviotti, Franco Coop, Italia Marchesini, Raffaele Pisu - *Regia*: Claudio Fino.

« L'inseguimento » di Riccardo Bacchelli rappresentato dalla TV italiana è la prova, se di prova c'era bisogno, della mancanza di idee chiare sul modo in cui va concepito un « originale » televisivo.

Il lavoro del Bacchelli manca del tutto di quella proprietà essenziale ad ogni forma di spettacolo visivo, sia esso il teatro, il cinema, la TV, che viene definita « concezione visiva » del dramma, e che consiste nel saper « vedere » il dramma, cioè nel basare il dramma essenzialmente sull'azione, sul movimento, sulla mimica.

Bacchelli ha infatti non « visto » ma « sentito » il dramma, e il suo può essere considerato un ottimo originale radiofonico. Durante la trasmissione, chiudendo gli occhi, non solo si capiva perfettamente tutto, ma le parole, liberate dal gravame della visualizzazione, assumevano il loro « peso specifico », consistente, a mio avviso, in un puro giuoco fonetico, più ancora che in una pregnante significazione concettuale.

E quando il Bacchelli, accorgendosi di far parlare ma non agire i suoi personaggi, ha voluto porvi rimedio, sono venuto fuori battute come quella che un personaggio rivolge ad un altro presentandogli su un piatto la lettera con cui la moglie gli annunzia che è scappata via con un altro: « eccola servito ». Parole e gesto, a mio avviso, di pessimo gusto.

Su un lavoro che di televisivo non ha proprio nulla non c'è da aggiungere altro, anche se è opera di quell'ottimo scrittore che è Riccardo Bacchelli.

Angelo d'Alessandro

Vita del C. S. C.

Numerose personalità italiane e straniere, esponenti del mondo cinematografico, artistico e culturale, hanno visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia nel corso dell'anno accademico 1955-56. Tra esse ricordiamo:

Il signor Richard W. Downar, Executive Director della Commissione Americana per gli Scambi culturali con l'Italia e la signorina Cipriana Scelba, condirettore per il programma degli scambi culturali.

Il signor John T. Dugan, docente di arte drammatica all'Università Cattolica d'America, di Washington.

Il signor Frank Neusbaum, docente dell'Università di Stato della Pennsylvania, Presidente del Comitato Festivals dell'Associazione Produttori di Film Universitari.

L'attore cinematografico britannico Anthony Steel.

Il Dr. Hardenberg, direttore degli archivi di Stato e della cineteca d'Olanda.

Il signor Danilo Trelles, direttore del SODRE (Servicio Official Diffusion Radio Elettrica) dell'Uruguay; l'ente da lui diretto comprende una Scuola per il cinema e la TV.

La Delegazione cinematografica jugoslava, venuta in Italia per gettare le basi di un accordo italo-jugoslavo, e composta dai Signori: Samuilo Amodaj, Presidente della Associazione Produttori Film e Direttore del Giornale « Attualità Filmistiche » di Belgrado; Jovan Ruzic, Segretario Generale dell'Associazione Produttori Film e Branimir Tuma, Direttore Generale della « Triglav Film » di Ljubljana.

Il signor France Beck, professore di Storia del film all'Accademia Teatrale di Lubiana, accompagnato dal signor Luca Soldic, addetto culturale dell'Ambasciata di Jugoslavia a Roma.

La delegazione cinematografica giapponese convenuta a Roma in occasione della « Settimana del Film giapponese », composta dal signor Fusao Kobayashi, Presidente dell'Associazione Produttori Cinematografici Giapponesi, dal signor Sigemasa Takarada, vicedirettore della Casa Shochiku, dal signor Toyoji Kuroda, delle attrici Hizuru Tokachiho, Kyoko Aoyama, Hiroko Yajima. Gli ospiti hanno compiuto una lunga visita agli impianti del Centro e hanno assistito ad esercitazioni pratiche degli allievi attori e registi, esprimendo alla fine il loro più vivo compiacimento. In onore degli ospiti è stato offerto un ricevimento, durante il quale sono stati scambiati indirizzi di saluto fra il Pre-

sidente del Centro, prof. Lacalamita, e il signor Kobayashi.

Per iniziativa del Centro Sperimentale di Cinematografia, si è svolto dal 28 giugno al 2 luglio, all'E.U.R., il I° Congresso Internazionale di Tecnica Cinematografica, che ha fatto seguito al I° Colloquio di Tecnica Cinematografica svoltosi lo scorso anno a Parigi.

Al Congresso sono state presentate venti relazioni. Hanno partecipato ai lavori 50 congressisti, comprendenti le Rappresentanze di 7 Paesi (Italia, Francia, Gran Bretagna, U.R.S.S., Portogallo, Polonia, Cecoslovacchia), nonchè numerosi studiosi a titolo personale.

Scopo del Congresso è stato quello di esaminare gli aspetti piú salienti del progresso tecnico raggiunto in questi ultimi anni nel campo della cinematografia, in modo da promuovere — attraverso un ampio scambio di vedute — una fruttuosa collaborazione internazionale in questo settore. E' prevedibile che dei risultati del Congresso si avvantaggeranno non soltanto gli scienziati e i tecnici, ma anche l'industria cinematografica, che potrà aggiornarsi sui piú recenti risultati degli studi nel ramo tecnico.

In questo settore, il Centro Sperimentale si era già in passato fatto promotore di manifestazioni di studio, come quella sui sistemi a grande schermo e quella sulla tecnica del colore.

A chiusura del Congresso ha avuto luogo una visita al Centro Sperimentale di Cinematografia dove, nel corso di un ricevimento, il Sottosegretario on. Brusasca ha porto agli studiosi il saluto del governo italiano.

Nell'Aula Magna del Centro il Sottosegretario on. Brusasca ha consegnato i decreti di nomina in ruolo al personale dipendente dal Centro stesso. Alla cerimonia erano presenti il presidente della Commissione parlamentare per la legge sul cinema, on. Martinelli, il Direttore Generale dello Spettacolo avv. De Pirro, il presidente dell'A.N.I.C.A., avv. Monaco, numerosi parlamentari e uomini di cinema. La cerimonia ha offerto l'occasione al Sottosegretario per rivolgere agli allievi l'invito a una disciplina spirituale che li renda strumenti indispensabili e desiderati della nuova produzione. « Voi appartenete — egli ha detto — a una facoltà della vita universitaria moderna destinata a servire un miliardo di persone, quanti sono gli italiani che ogni anno frequentano il cinema, e dovete essere compresi di questa alta responsabilità ».

L'on. Brusasca ha poi assicurato il massimo interessamento del Governo per l'attuazione del futuro programma del C.S.C., il cui consuntivo era stato in precedenza illustrato dal presidente prof. Lacalamita. Esso si riassume nella normalizzazione funzionale dei corsi professionali del Centro, nella creazione di una moderna attrezzatura tecnica, nell'avvio dei rapporti col mondo artistico e tecnico nazionale ed internazionale, nella immissione organica dei diplomati tecnici ed artistici del Centro nella produzione dei film, sancita per legge, nell'istituzione e diffusione delle cattedre popolari di cultura cinematografica in tutta Italia e particolarmente destinate a giovani studenti, contadini ed operai, e nel riordinamento del personale.

« I prossimi obiettivi del Centro — ha detto il prof. Lacalamita — sono invece i seguenti: effettiva collaborazione, e quindi affermazione del lavoro degli allievi, con Cinecittà, Enic, Cines, con

l'Istituto LUCE e con la produzione privata; reperimento, formazione e lancio dei quadri artistici, culturali e tecnici più vivi, per spezzare l'omertà creatasi attorno ai detentori del monopolio della pseudo-cultura cinematografica; coordinamento di tutte le attività e le iniziative culturali nazionali, e infine, fatto al quale il Centro attribuisce grande importanza, la creazione di un « College » necessario a sviluppare un clima omogeneo di cultura e di vita per gli allievi italiani ed esteri ».

« Avviando a soluzione tali obbiettivi — ha concluso il presidente del Centro — avremo reso allo Stato, e quindi a tutti gli italiani, un grande servizio. Alla fine del suo mandato il Consiglio spera di riconsegnare alla presidenza il Centro, reso strumento funzionale e seminario di cultura ».

Ha avuto luogo a Cannes dal 25 aprile al 1. maggio, durante le manifestazioni del Festival, il III Congresso del Centro di collegamento delle scuole cinematograifche di tutto il mondo. Erano rappresentate la Cecoslovacchia, la Francia, la Germania Occidentale, l'Italia, la Polonia, la Spagna, gli Stati Uniti, l'Ungheria e l'Unione Sovietica.

A conclusione dei lavori in cui sono state fissate alcune conclusioni interessanti gli scambi di allievi e di professori tra le varie scuole e di rapporti sui sistemi di insegnamento, è stato eletto il Consiglio Direttivo che è risultato costituito da: Marcel l'Herbier, Presidente; Giuseppe Sala (Italia) e M. Wohl (Polonia), Vice Presidenti; Lebenev (U.R.S.S.) e Wagner (Stati Uniti), Consiglieri; R. Tessonneau (Francia), Amministratore Generale.

Il prof. Sala ha comunicato agli intervenuti, al termine della sua relazione, l'invito della Direzione della Mostra di Venezia e del Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia a partecipare a un Convegno di rappresentanti di docenti e di allievi di tutte le scuole di cinema che si terrà a Venezia in occasione della prossima manifestazione veneziana.

Si sono svolti al C.S.C. gli esami di diploma e quelli di ammissione al secondo corso delle varie sezioni. Le commissioni esaminatrici, presiedute da Giuseppe Sala, direttore del Centro, erano così composte:

Regia: Alessandro Blasetti, Domenico De Gregorio, Nino Ghelli, Virgilio Marchi, Piero Pierotti, Giorgio Prosperi, Maria Rosada, Carl Vincent;

Recitazione: Guido Cincotti, Raja Garosci, Ettore Giannini, Renato Magini, Fausto Montesanti, Dina Perbellini, Carlo Tamberlani;

Costume: Angelo D'Alessandro, Nino Ghelli, Franco Lolli, Alessandro Manetti, Virgilio Marchi, Antonio Valente, F. Paolo Volta;

Scenografia: Nino Ghelli, Franco Lolli, Alessandro Manetti, Virgilio Marchi, Piero Pierotti, Antonio Valente, F. Paolo Volta;

Ottica: Libero Innamorati, Romano Mergè, Giulio Monteleoni, Carlo Nebiolo, Lamberto Priorcschi, Gaetano Ventimiglia;

Fonica: Libero Innamorati, Romano Mergè, Gino Parolini, Adriano Taloni;

Direzione di produzione: Fiorentino Arcidiacono, Valentino Brosio, Domenico De Gregorio, Vittorio Del Giudice, Antonio Giurgola, Luigi Raggi, Maria Rosada, Antonio Valente.

Hanno conseguito il diploma finale i seguenti allievi:

Recitazione: Giuliana Carravieri, Wandisa Guida, Alberto Benois,

Giulio Falcier, Renato Montalbano, Andrea Scotti;

Scenografia: Pier Giorgio Scalco;

Ottica: Sante Achilli, Piero Puglisi, Angelo Sciarra;

Direzione di produzione: Luigi Ceccarelli, Massimo De Rita, Pietro Longo.

I seguenti uditori stranieri hanno conseguito l'attestato di buona frequenza per il biennio di studi seguito:

Regia: Anit Bose, Alfredo Molina Castellon, Peter Kubelka, Demetrios Kartalis, Khalil Shanki;

Recitazione: Adnan Tabbara;

Ottica: Saha Barindra, Ralph Gruskin, Gerassimo Kalogerato, Mohan Murari Kundu, The Hoan Tjiang.

Sono stati ammessi a frequentare il secondo anno di corso i seguenti allievi:

Regía: Nicola Giuliano Carnimeo, Silvio Maestranzi, Roberto Pariante, Antonio Valerii e, come uditore, Carlo Celli; nonché gli uditori stranieri: Eric Andrews, Tersichori Colosof, Panajotis Cutrubussis, Alvaro Moreno Gonzales, Yoici Matsne, Gerson Tavares;

Recitazione: Mara Chianetta, Cristina Denise, Luisa Mattioli, Anna Maria Mustari, Maria Eleonora Panetta, Antonio Angelucci, Rik Battaglia, Giorgio Cerioni, Edoardo Peccerillo, Isarco Ravaioli, e la uditrice straniera Helene Amerstofer;

Costume: Maria Grazia Udina, Gualtiero Baldasserini. Sono stati ammessi come effettivi al 1° anno gli allievi, già uditori, Vera Marzot, Angela Sammaciccia, Maria Bona Tambini;

Scenografia: Fortunato Frascà, Guido Prosperi, e l'uditore straniero Salah-El-Din;

Ottica: Pietro Morbidelli, Marco Sampietro, Mario Scardovi, Alessandro Spina, e gli uditori stranieri Evangelo Kalivas e Ettore Rios. L'uditore Luigi Vettore viene amesso al 1° anno;

Fonica: l'uditore straniero G. Vassilopulos;

Direzione di produzione: Armando Govoni ed Ermete Paolucci; l'uditore Antonino Garzarelli viene ammesso al 1° anno.

Gli esami degli allievi italiani del secondo corso di Regía avranno luogo dopo che saranno stati completati i saggi finali da essi diretti.